

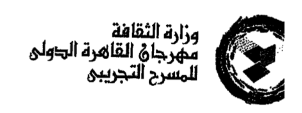
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

# سينوغرافيا المسرح الغربى

تأليف: آن سورجير

ترجمة: أ.د. نادية كامل
مراجعة: أ.د. منى صفوت






# سينوغرافيا المسرح الغربى

تأليف :آن سورجير

ترجمة : أ.د. نادية كامل
مراجعة : أ.د. منى صفوت

ترجم هذا الكتاب عن النص الأصلى :

# Scénographies du théâtre occidental

**Anne Surgers**

éd. Armand Collin , Paris 2005.

## كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " **يوم المسرح العالمى** " التى كتبها هذا العام الكاتب لمسرحى المكسيكى " **فيكتور هوجو راسكون باندا**" استوقفنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " **المسرح يحرك، ينير، يثير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. . إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم** ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضًا- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كلُ على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحمينا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتى تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

**فاروق حسنى**

**وزير الثقافة**

## كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في ندوته الرئيسية هذا العام موضوع **"أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه، قراءات في المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)"**.

صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحًا لسؤال الحرية في الفن عامة، لكن الصحيح أيضًا أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عمومًا، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التي ترفض الحرية وتهددها، وأيضًا بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التي تربطها سلسلة من التحولات المتتابعة؛ إزاء سيطرة التصورات المنغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنساني - بوصفها مملكة شرف الإنسان - في مواجهاتها لتلك القوى التي تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقة الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التي تجسد الحضور في الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإراديٍّ، حيث يعد تغييبها بمثابة أم الخطايا جميعًا.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحداثة، انفلاتًا من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أوليًا للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيداً بأن ذلك يعد أيضًا منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضًا للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب **"فيكتور هيجو"** وثيقته الشهيرة **"مقدمة كرومويل"** عام ١٨٢٩ التى تعد **"إنجيل الرومانسية"**، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافًا لحرية الفنان فى التعبير، واقترابًا من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كتّاب المسرح الكلاسيكى مع كتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية **"هرنانى"** التى كتبها ١٨٣٠ **"فيكتور هيجو"** وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يومًا هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعًا عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكثافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثًا من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت مرتكزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابعة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلاً، وذلك بحثًا عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضًا فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئًا آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عمومًا؟ أم كانت انفتاحًا مطلقًا على الداخل، وانغلاقًا مطلقًا نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننفتح عليها لنعيد قراءاتها. بحثًا أيضًا عن المعنى المضاعف فى مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها فى مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتياد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاعٌ صراعيةٌ حتمًا؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدمون لنا بيانًا عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعى حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائمًا يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبناؤه، والصحيح أيضًا أنه دومًا يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهرى صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عامًا، وأصبح خطاب الحرية فى التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذى كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يومًا.

**أ.د. فوزى فهمى**

**رئيس المهرجان**

# المقدمة

إن المسرح مثله مثل أي نشاط اجتماعي جماعي يتطلب حضورا مزدوجًا حضور الممثلين من ناحية، وحضور المشاهدين - المستمعين من الناحية الأخرى. يتم اللقاء والاتصال والتبادل بين هذين الوجودين في حيز ما وفن تنظيم ذلك الحيز هو ما يسمى بالسينوغرافيا.

ثمة سمة أخرى أساسية للمسرح: هي أنه يعبر عن شيء متخيل، ويستدعي التالي خيال المتفرج، ثمة تناقض خاص بالمسرح يجعل من الحيز الذي يؤدي به الممثلون أدوارهم حيزًا يندرج في الوقت نفسه في الواقع والخيال:

حيز حقيقي - حلبة التمثيل حيث تتحرك أجساد الممثلين - يعلوها حيز من الخيال - مكان متخيل يفترض أن تتحرك فيه الشخصيات.

على السينوغرافيا أن تجيب على سؤالين أساسيين متضمنين فى أي نشاط مسرحي: كيف يمكن تركيز رؤية، والسمع وانتباه المشاهدين على المجموعة الأخرى التي تصور القصة؟ كيف نجعل المشاهدين يلقون بظلال من الخيال على ذلك الحيز الحقيقي للممثلين حتى يتحقق الخيال؟ على السينوغرافيا كذلك، إن ترسم وتقرر، بشكل ملموس وواضح، الحدود الرمزية التي تفصل بين الخيال والواقع، بين الممثلين والمشاهدين، أي بين ما هو خفي وما هو مرئي بين ما يرى وما لا يرى.

إن المسرح بطبيعته شئ عابر. ولكنه سواء كان احتفالية دينية مثلما هو الحال في اليونان القديمة أو في العصور الوسطى، أو كان مجرد ترفيهًا وتسلية مثلما كان في روما وإيطاليا أبان عصر النهضة فإنه تعبير عن حضارة، وثقافة وفكر. وهذا التعبير قد استخدم بواسطة ترميز للعرض، مفهوم من الجميع فى زمان ما ومكان ما تتطور أساليب الترميز وتتحول بل وتختفي أحيانًا مثلها مثل الحضارات. من تلك العروض التي قدمت هناك في تلك اللحظة ماذا يتبقى لنا هنا والآن؟ مجرد آثار، نصوص مسرحية أو نظرية، تعليقات وأحيانا مسارح مهدمة، ورسومات وذكريات أما الباقي فقد فقِد إلى الأبد، أي أن ما فقد هو أهم ما في المسرح: الممثل أثناء أدائه، جسده في فراغ ما، صوته، المشاهدون الذين ينظرون إليه وينصتون له في علاقة تبادلية أوجدها مكان العرض واملاها نمط العرض في لحظة معينة.

إن السينوغرافيا هي إحدى أدوات العرض. وبذلك فهي تعبر عن رؤية للعالم. منذ الأصول الإغريقية لمسرحنا الغربي تطورت رؤية العالم، أي التصور الذهني ثم المكاني للمسرح، كما تطورت الأنماط المسرحية واختفى بعضها وأصبح بالنسبة لنا لغة ميتة وأن كان قد بقى البعض منها أو تغير. إن دراستنا هذه قد فكرنا فيها كمقدمة لقراءة ومعرفة مختلف أنواع السينوغرافيا في المسرح الغربي وهي تبدأ بتقديم المفاهيم المختلفة لفكرة السينوغرافيا. بعد ذلك يستطيع القارئ أن يستعرضها وفقا للتسلسل الزمني من خلال الأنواع الكبرى للمسرح الغربي: المسرح اليوناني، المسرح الروماني، مسرح العصور الوسطى الشعائري والطقسي،

•

مـولد المسـرح على الطريقـة الإيطاليـة، المسـرح الإليـزابيـتي، السـينوغـرافيـا في فرنسا في القرن السابع عشر وفي النهاية مساوئ المسرح على الطريقة الإيطالية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين، عصر إعادة النظر في ميدان العرض المسرحي ومجال المسرح نفسه حيث ظهر دور جديد في المسرح هو دور المخرج الذي يلى المؤلف أو الممثل أو معد السينوغرافيا كوسيط بين النص وبين المشاهد وعندئذ تبدأ قصة جديدة.

إن السـينوغـرافيـا رحلة تؤدي من الرؤية الحـرفيـة إلى الرؤية الخـيـاليـة من الواقع إلى المتخيل. والرحلة المقترحة ترتكز على العمارة، وأحيانا ترتكز على الصـور وأحـيانا أخـرى على النصـوص أو الكلمـات حتى تعوض فـقـد الحضـور المسرحي.

لقد أردنا إعطاء بعض المفاتيح انتي تسهل فزم تنسيق الفراغ المسرحي، وتتيح بشكل عام فهم الشعائر والرحلة الخيالية التي تمت.

* *

*

# الفصل الأول

## تطور فكرة الفضاء المسرحي وتطبيقاتها

إن كلمة "سينوغرافيا" تندرج في اسماء بعض المهن القديمة والتي مرت عبر الزمن وهي تغير من مفهومها شيئا فشيئًا وأن كانت تظل محتفظة بشكل جزئي بمعناها الأصلي. من الصعب إذن إيجاد تعريف دقيق لهذه الكلمة. ولكن حتى نفهم معناها أو معانيها، من الضروري الرجوع إلى الأصول. يمكننا قبل كل شيء أن نقسم معاني الكلمة إلى ثلاث أنواع كبيرة:

في العصور اليونانية والرومانية القديمة كان من صلاحيات مصمم السينوغرافيا أن يقوم برسم وتلوين الديكور أو المشهد؛

في عصر النهضة اكتسبت كلمة سينوغرافيا معنى مختلفا فأصبحت تعني فن تصوير وتنظيم الفراغ من واقع المنظور؛

في النصف الثاني من القرن العشرين، في فرنسا، اختلف المعنى مرة ثانية: أصبح ينظر إلى السينوغرافيا بوصفها مرتكزة على فكرة مسبقة هي التدخل العام في حيز العرض.

### ١ - الأصول اليونانية :

كلمة سينوغرافيا Scénographie مشتقة من اللاتينية Scenografia المشتقة بدورها من اليونانية Skènographia.

والكلمة حرفيا تعني فن رسم (Graphien) المشهد (Skènè) إن تعدد مفاهيم الكلمة يأتي من تشعب الكلمتين الأساسيتين:

من ناحية فإن كلمة Graphein يمكن أن نترجمها إلى اللغة الفرنسية بمعنى يكتب écrire أو يرسم Dessiner, Peindre. توجه الترجمتان كلمة سينوغرافيا نحو معنى عام له مفهوم إجمالي أما الترجمة الأخيرة فتعطي الكلمة معنى أكثر تحديدا يتعلق بالصنعة.

كلمة Skènè من ناحية أخرى تدل في بدايات المسرح الإغريقي عن مبنى خشبي يقع خلف الحيز الذي تقدم عليه المسرحية، بينما في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فرنسا، على سبيل المثال، فإن كلمة Scène المشتقة من الكلمة اليونانية تعني المكان الذي يؤدي فيه الممثلون أدوارهم: أما المعنى الحالي للكلمة فهو عكس المعنى الأصلي تماما. فالكلمة بالنسبة لليونانيين كانت تعني المكان الخفي للممثل، أما بالنسبة لنا فهو المكان الظاهر، المكان الذي يدور فيه العرض المسرحي.

إن فن السينوغرافيا - كما تشير إليه كلمة سينوغرافيا - قد ولد في أثينا، مع ازدهار المسرح في القرن الخامس قبل الميلاد وقد صمم، أحد الفنانين Agatharcos de Samos لكل من اسيخيلوس وسوفوكليس بعض اللوحات المرسومة التي وضعت غالبا على واجهة الـ Skènè. وقد الهمت رسومات Agatharcos أعمال كل من Démocrite و Anaxagore فيما يخص المنظور.

وهنا أيضا تبدو الترجمة الفرنسية لهذه الكلمات اليونانية محيرة: عندما نتحدث عن "فن" السينوغرافيا، فإننا نترجم الكلمة اليونانية Technè، التي ينطوي تحتها ميدانان دلاليان مختلفان في اللغة الفرنسية الحديثة: دلالة الفن ودلالة التقنية والصنعة.

ونقابل نفس الازدواجية ونفس الاستحالة عندما نحاول إيجاد ترجمة فرنسية مرضية لمسمى نشاطين آخرين خاصين بالعروض المسرحية اليونانية ألا وهما: عملية Skeuopoios والـ Poiètès التي ذكرهما أرسطو [1]. فالكلمتان المستخدمتان متجاورتان في جملة واحدة من فن الشعر. ولهما جذر واحد Poi-ein الذي يعني "يعمل، يصنع، يفعل، يكون مفيدًا" كما يعني "يولد، يخلق، يبتكر". ولا تعتد الترجمات الفرنسية لفن الشعر بالجذر Poiein المشترك بين الكلمتين. بل على العكس فإن هذه الترجمات تتلاعب بالمعنى المزدوج لكلمة Poiein اليونانية، عندما تختار مرة المفهوم العملي Skeuopoios ومرة أخرى المفهوم المعنوي Poietès: وهكذا تجعل الترجمات من المفهومين مفهومين متعارضين فكلمة Skeuopoios = صانع إكسسوار أو متممات مسرحية تتعارض مع كلمة Poietès = شاعر، خاص بالتراجيديا.

وتتيح الترجمة الحرفية اليونانية ترجمة الكلمتان بصانع الإكسسوار وصانع الشعر أو "خالق" الحكاية و "خالق" القصة أي الشاعر.

---

(١) أرسطو، فن الشعر 6. 50 B 20

في النهاية أصبح مستحيلا أن نقرر ما إذا كان الـ SkenoGraphos اليوناني رساما للديكور أو ما إذا كان منسقًا للحيز المكاني المرئي الذي يتم فيه العرض: إن الفرق بين هذين النشاطين كان غير مفهوم بالنسبة لليونانيين، كما أنه من الصعب بالنسبة لنا أن نجمع في تعبير واحد فكرة الخلق الفني والتنفيذ العملي.

**٢ - "معد السينوغرافيا" في إيطاليا**

وجد المهندسون والمنظرون الإيطاليون الكلمة في عصر النهضة وذلك فى بحث Vitruve وبدأوا يستخدمونها للإشارة إلى فن تصوير المنظور، أي في تنظيم الفن التشكيلي والهندسى بالنسبة للمدينة أو فن ديكور المسرح عندما يقتضي الأمر، وذلك من وجهة نظر الإنسان. وقد دخلت الكلمة اللغة الفرنسية وقبلت بهذا المعنى عام ١٥٤٥ . ومنظرو الفن المعمارى يستخدمون على حد سواء كلمة scénographe وكلمة perspecteur.

في كل الأحوال فإن كل الكلمات المشتقة من كلمة سينوغرافيا فى عصر النهضة لها علاقة بالمنظور: فنرى Jacques Androuet du Cerceau في مجموعته أجمل أبنية فرنسا Les Plus excellents Bastiments de France يسمى Scenographum التشكيل الهندسي الذى يجمع بين المنظر الأمامي ذو البعدين - الذي يسمى في أيامنا الارتفاع - Elévation والإشارة إلى البعد الثالث من خلال المنظور. وهو يضع على لوحة واحدة شيئان متضادان الـ Scenographum الذي يرى من خلال المنظور والـ Orthographum أي الارتفاع الـFrontal الأمامي (٢)

---

(2) In J. - A. Du Cerceau, Les Plus excellents Bastiments de France تقديم وتعليق David Thomson، ترجمته عن الإنجليزية Catherine Ludet L'Aventurine, 1995, avec L'autorisation des éd. du Sud, 1988, P 105.

إن كلمة سينوغرافيا في مجال المسرح الفرنسي لم تكن مستخدمة بشكل كبير
قبل القرن العشرين. مثلما حدث في العصور القديمة، فإن الأنشطة التي نسميها
ليوم إبداعات لم تكن تختلف في عصر النهضة عن أنشطة الصناعة والتنفيذ:
كان قائد العمل – يقوم بإعداد العرض بدءًا من الفكرة وحتى التنفيذ. بل وأحيانا
كان عليه أن يقوم ببناء المسرح أو بإعداد حيز مسرحي مؤقت. يعرف Serlio
أحيانا على سبيل المثال بأنه "مهندس" وأحيانا على أنه "اسطى نجارًا. أما
Brunelleschi فإنه حين يقوم بدوره فى عروض ما نراه يعرف بأنه :ingeniere
الكلمة إيطالية وهي تعني "الذي يجد"، أى المخترع. والاختراعات هي بالتالي
ingeni والتي تترجم إلى الفرنسية بالآلات.

مثال آخر هو الـ Bibiena الذين نسميهم فى الحاضر بمعدى السينوغرافيا
وإن كانت تلك التسمية لم تكن تطلق عليهم فى عصرهم. كان Ferdinando
يطلق عليه اسم "رسام البلاط" عام ١٦٨٧، و "المهندس الدوقي الأول" في بارمو
عام ١٦٩٧، أو "المهندس الأول للمسرح" لشارل السادس النمساوى في فيينا عام
١٧١٧ أما ابنه Giovanni Maria فكان يسمى عام ١٧٤٦ "عامل تركيب الآت
ومهندس" شارل دى بوربون. كانت مهمة المهندس، منذ عصر النهضة، تتضمن ما
نسميه اليوم بالسينوغرافيا.

### ٣ - في فرنسا، منذ القرن السابع عشر وحتى القرن التاسع عشر

إن كلمة سينوغرافيا في القرن السابع والثامن عشر لم تكن مستخدمة في
فرنسا وكذلك في إيطاليا في لغة المسرح، وذلك لأن مهنة معد السينوغرافيا لم
تكن محددة: فكل ما يتعلق بـ "شئون" الفرقة كانت تحكمه قرارات جماعية،

قرارات يأخذها الممثلون وأعضاء الفرقة الذين يشكلون جماعات وذلك حتى فيما يخص الديكور. وكانت المهام توزع وفقا لمهارة كل فرد. وكان Mahelot على سبيل المثال يعد الديكور. ما معنى كلمة معد الديكور؟ في مذكراته (٣) وهي نوع من بيان بالعروض المقدمة في مسرح Hôtel de Bourgogne نجد كلمة Feinteur أو Décorateur تتوافق مع كلمة Machiniste مشغل الآلات في المسرح أو بالمعنى الحالي لكلمة Régisseur مدير المسرح.

تتيح هذه المذكرات فهم تعدد المهام المكلف بها Mahelot فهو فى آن واحد معد سينوغرافيا، ومدير مسرح بل وأحيانا مشغل الآلات (وهذه العبارات [illegible] [illegible] المعنى الحالي) أو منسق أكسسوارات وقائم بالإدارة وكلها في أيامنا هذه - تعتبر مهامًا منفصلة تعتمد على مهارات محددة.

بل بالإضافة لمذكرات Mahelot هناك كتاب نشر عام ١٦٧٣ بعنوان المسرح الفرنسي Le Théâtre Français من تأليف Samuel Chappuzeau يعطي بعض الإيضاحات عن كلمة Décorateur وكذلك عن أسباب غياب فكرة السينوغرافيا في القرن السابع عشر:

---

(٣) مذكرات ماهلو، مخطوطة قام بنشرها H. C Lancaster وهي بعنوان
Le Mémoire de Mahelot et D'autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de La Comédie-Française au XVIIeS. , Paris, Champion 1920.

سيعاد نشر هذه المذكرات في طبعة منقحة في دار نشر KlinCksiek

"على منسقي الديكور أن يكونوا ذوي فطنة وأن يكونوا قادرين على تجميل المسرح. وعادة ما يكونان اثنان متلازمان لعمل ما يستوجب عمله عندما تكون هناك ديكورات جديدة؛ ولكن عادة ما لا يكون هناك سوى معد ديكور واحد في أيام العروض ويكون عملهما بالتبادل. أن كل ما يتعلق بتجميل المسرح من صميم عملهما. ومن الضروري أن يتنبها إلى الآلات التي قام مشغل الآلات بتشغيلها".

مجزأ إلى ثلاثة كتب حيث يتم فيها تناول : Samuel Chappuzeau, Le Théâtre Français,

I- De L'usage de la Comedie, II. Des Auteurs qui soutiennent le Théâtre, III de la Conduite des Comediens, à Lyon, ehez Michel Meyer, 1673.

إن منسق الديكور في القرن السابع عشر مساو لمشغل الآلات أو مدير المسرح بالمعنى الحالي، وذلك بالإضافة إلى وجوب مهارته في الرسم. ولنوضح أيضا أن كلمة "مسرح" في هذا المقطع من كتاب Chappuzeau تعني خشبة المسرح أو جدران المسرح وهو المعنى السائد عامة في القرن السابع عشر.

ومن المعروف أنه بفضل "سجل" La Grange صار لفرقة موليير Molière عام ١٦٦٠ منسقًا للمناظر décorateur اسمه Mathieu ماثيو وإن لم يكن في هذه الفترة وجود لمراقب الآلات Machiniste.

في القرن السابع عشر، وكذلك وفي بدايات القرن الثامن عشر لم يكن من يقوم بعمل السينوغرافيا حاليًا يشار إليه بوصفه منسق الديكور (المناظر) ولكنه

كان يطلق عليه اســـم مراقب الآلات أو مدير إدارة اللهو الخفيف intendant des menus plaisirs ذلك لو كـان في خدمة الملك. فهو مكلف بالعرض بشكل كامل، من أكبر الأشياء إلى أصغرها: فهو يختار المسرح سواء كان مسرحًا مؤقتًا أو دائما، ويختار الآلات ثم الديكور. وقد قام Vigarani بهذا الدور مع Molière من أجل الملك وذلك أثناء الاحتفالات الكبرى في قصر فرساي ولا سيما عام ١٦٦٤ في مسرحية "متع الجزيرة المسحورة" Les Plaisirs de la Ville enchantée إن السيد النبيل de Vigarani العالم بكل هذه الأمور ابتكر واقترح هذه الأشياء (٤)

وشيئًا فشيئًا تم في فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الفصل بين المهام وأصبح ذلك واضحًا، ولكن كلمة Scénographe لم تكن قد استخدمت بعد [illegible] بناء المسارح دون أن يتدخل في العروض، وكان مشغل الآلات machiniste يخلفه لإعداد جدران المسرح وديكور العرض. يشهد على هذا التنوع الوليد المعركة الحادة التي اشتعلت بين Victor Louis المهندس و Pierre Boulet الذي كان مشغلا للآلات في مسرح Porte Saint Martin عام ١٧٩٠ . كان Victor Louis يؤكد أن قاعته الجديدة في Palais Royal (الذي أصبح الآن الـ Comédie Française) صالحة لاستقبال مشاهدي الأوبرا بينما عقب عليه Boulet برد قاس قائلاً :

٤ – وهذه الأشياء كما ذكرنا أعلاه هي: "لوحات عالية، بنايات خشبية صنعت في وقت قصير وعددا كبيرًا من الشعلات" و... in les Plaisirs de l'Ile enchantée... Relation anonyme, Paris, Imprimerie royale, 1673, gravures d'Israël Silvestre

*"هناك خطأ في خطابه وعدم دراية بمتطلبات المسارح وأعدادها. (...) أنا ادعو السيد لويس أن يصدق أن ما دعاني لهذا الرد ليس مجرد غيرة ولا اختلاف في الذوق (...) فإنه لو تابع العمل في المسرح لعدة أيام فأنا على يقين انه سيوافق على بعض الأمور التي يعترض عليها الأن لأنه لا يعرفها. (...) ومن واجبي أن أعلم الجمهور بالأخطاء التي يروجون لها".*

رد Boulet على خطاب Victor Louis منشور في ملحق Journal de Paris في ٣٠ إبريل ١٧٩٠.

منذ بداية القرن التاسع عشر بدأت المهام المختلفة اللازمة لإعداد العرض المسرحي تتميز وتشكل كل منها خصوصية. وإن كان لم يتحدث أحد بعد عن معد السينوغرافيا. لم يعد مصمم الديكور هو من يشغل الآلات بل "الرسام"، Peintre أو الرسام – مصمم الديكور Peintre - décorateur كان كل من Lemaire و Blanchard يشار إليها بهذه الصفة كما يظهر في العقود التي ربطت بينهما وبين مسرح الكوميدي فرانسيز في بداية القرن التاسع عشر وذلك ما حدث أيضا مع Ciceri عقب ذلك بعدة سنوات. واكتسبت كلمة مصمم الديكور Décorateur معنى مختلفًا عن المعنى الذي كانت تعنيه في القرن السابع عشر إذ أصبح معناها الآن "مصمم الديكور". على أية حال كان مصمم الديكور في القرن التاسع عشر "رسامًا"، يصمم نماذج الديكور ثم يقوم بتنفيذها بالأحجام المطلوبة في مرسمة حيث يعمل عدد من رسامي الديكور. لذلك فمن المفهوم أن يسمى مصمم الجزء المرئي من العرض باسم رسام Peintr وليس مصمم السينوغرافيا: لم يكن من المعقول تصور العرض إلا داخل جدران خشبة المسرح

على الطريقة الإيطالية. وكانت المهارات المطلوبة لتصميم الجزء المرئي من العرض لا تدخل في إطار عمل مصمم السينوغرافيا: إن حيز المسرح وأماكن الديكور محددة سلفًا، معدة بشكل نهائي لا يتغير. والتدخل الحاسم لا يعني إعطاء مساحة للممثل ولا إتاحة رؤية جيدة موجهة ومنسقة للمشاهد: إن الهندسة المعمارية للمسرح وإعداد الخشبة قد قاما بحل هذه المشكلات مسبقًا وعلى مصمم الديكور أن يعدل، بواسطة الرسم، من شكل الأطر التي تحدد خشبة المسرح.

## ٤ - من "الديكور" إلى "السينوغرافيا":

خلال ثلاثة قرون تقريبا، ما بين بداية القرن السابع عشر ونهاية القرن التاسع عشر قاد سياق بطىء العرض على الطريقة الإيطالية نحو مفهوم عقيم نسبيًا: فقد تم تفريغ كلمة سينوغرافيا وكلمة منظور من معناهما الأصلي كي تصبحا مجرد تمرين لإثبات المهارة والبراعة، مما أحدث الثورات المسرحية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر التي قادها بالذات كل من Craig وAppia إن نقد تجاوزات المسرح على الطريقة الإيطالية كان سببا في إعادة النظر جذريًا في نموذج العرض ذاته الذى كان منبعًا لها. رفض منظرو هذه الثورة الرسم والمنظور وطالبوا بالعمل على الفضاء وعلى الجسد داخل إطار المكان وعلى الأبعاد. رفضوا كلمة وفكرة الديكور وتنسيق الديكور وهي كلمات مرتبطة بالرسم لصالح السينوغرافيا التي اعتبرت تدخلا شاملا وكاملا داخل حيز العرض. إن

هذه الثورة الفكرية والعملية قد أوجدت مهنة، وهي وأن كانت غير جديدة إلا أنها بدأت تأخذ أهمية كبرى: "مهنة المخرج" Metteur en Scene، يصاحبه في الرؤية المسـرحيـة المجـملة منسق الديكور – منسق السينوغـرافـيـا - Le décorateur Scénographe ولكل منهـمـا رؤية شـاملة عن العـرض المسـرحي عن مكان ذلك العرض وعلاقته بالجمهور في النهاية.

قامت فى السبعينيات معارك ضارية حول معنى كلمة سينوغرافيا والمهام التي [illegible] منسق السينوغرافيا: في وقت كان المسرح يعيد تحديد نفسه أخذت كلمة décorateur منسق الديكور معنى (ردئ تحقيري). عاد منسق السينوغرافي ليجد مهنته مرة ثانية، تلك المهنة التي كانت قد أوكلت إليه في عصر النهضة الا وهى تنظيم وتشكيل الفـراغ الذي يدور فـيـه العـرض. وفي الوقت نفـسـه تعـود للظهور مشكلة قديمة. وهي أفضلية الفنان على الحرفى وهي المشكلة التي بدأت أولى مـلامـحـهـا في القـرن السـابـع عشـر بين Le Brun والأكاديمية الملكية للفن التشكيلي.

L'Académie Royale de Peinture

في الوقت الحاضر، وكمـا حدث في مـجـال المسـرح، الذي طالما حاول الخـروج من إطار المسـرح على الطـريقـة الإيطالية بدءًا من بدايات القـرن العـشـرين، فإن بوسع القـائم بعمل السـينوغـرافـيـا أن يطبق أفكاره، وطاقاته وعـمله في مـيـادين أخرى غـيـر مـيدان المسـرح: يتحـدثـون الآن عن سينوغـرافـيـا تنسيق الفـراغ في المتاحف، وعـروض الأزياء، والحـدائق والمدن وكل الأمـاكن التي يوجد بها جمـهـور

مدعو للتأمل والتنقل. إن مهمة السينوغرافيا تغطي أيضًا جزءًا من المهام الموكلة للمهندسين المعماريين. ونستطيع في النهاية أن نقول إن عصرنا لم يحتفظ من فكرة السينوغرافيا الإغريقية سوى بالنصف: فمنسق السينوغرافيا الحديث هو من يأتي بالفكرة ونادرًا ما يقوم بتنفيذها.

# الفصل الثانى

## المسرح اليونانى القديم

قول إن المسرح اليوناني قد استقى أصوله من احتفاليات طقسية دينية هو قول معروف. ولكننا نستطيع أن نعاود الحديث عن ديونيسوس بوصفه، لدى اليونانيين، للكروم وللنبيذ وللهذيان الصوفي المنتشى وكذلك إلهًا للمسرح ، فعلى الوجه الإلهى ترتسم النشوة التي أحدثها النبيذ من ناحية ومن ناحية أخرى نجد النشوة الصوفية للحمية enthousiasme بالمعنى القديم للكلمة وأخيرًا تلك التى أثارها اللفظ[1].

إن الطقس الديني مثله مثل الحدث المسرحي، لا يمكن تصوره إلا من خلال مرجعيات ثلاث: فضاء منظم، كلمة منظومة أو متلقاه وأخيرا فكرة المشاركة الجماعية. فالمسارح المبنية بالحجر تم بناؤها في بداية القرن السادس قبل الميلاد وحتى وإن كانت هندسة البناء قد تطورت باطراد – ومعها العروض والنصوص – فإننا نجد بعض الثوابت في تصميمات تنظيم الفضاء. وقبل أن نأخذ في تحليل بعض النقاط الخاصة، فإننا نقدم عرضًا عامًا لهذا التنظيم: المكان المخصص لديونسوس يتضمن معبدًا، ومذبحًا ومكانًا عاما هو المسرح.

---

(١) حول ديونيسوس راجع على وجه الخصوص

Maria Daraki, Dionysos et la déesse terre, Paris, Arthaud, 1985: réedition Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1994.

والـ Koilon الذي يتكون من مجموعة من مدرجات مخصصة للمتفرجين يرتكز على البروز الطبيعي ويحيط بأكثر من ١٨٠ درجة بالأوركسترا * Orchestra الدائري حيث يتحرك الكورس بينما في وسطه يوجد الـ lthyméléاى مذبح القرابين. يقوم الممثلون بأداء أدوارهم فوق منصة الـ Proskènion التى وضعت مماسية بالنسبة للأوركسترا، في الناحية المقابلة للجمهور. خلف الـ Proskènion وبنفس الطول نجد بناءً مغلقًا الـ Skènè وتحتوى واجهة الـ Skènè على ثلاثة أبواب تؤدي إلى Proskènenion أما الـ Parodoi فهي مساحات فارغة تقع بين جوانب الـ Skènè وبين المدرجات وهي أماكن مرور لدخول وخروج الممثلين ويقع معبد ديوينسوس فيما وراء الـ Skènè.

نجد آثار بدايات تنظيم الفراغ هذا في نهاية القرن السابع قبل الميلاد: كانت عبادة ديونيسوس تعطي الفرصة في البلاد الدورية الواقعة نواحي كورنثة لإقامة احتفالية دينية نسميها الآن بلغة المسرح الـ dithyrambe حيث يختلط الرقص والغناء ثم بعد ذلك الكلمة الموزونة شعرًا.

كانت هذه الاحتفاليات تدور حول معبد ديونيسوس وفي ميادين (agora) القرى. ثم رويدًا رويدًا ادخل مكانا أكثر تحديدًا إلى مجال "العرض" داخل البناء المقدس، مكانا مختلفا عن الـ (agora) وإن كان قريبا منها. أول مثال على ذلك ربما يكون محراب ديونيسوس في جزيرة إيكاريا Icare : في شرق المذبح والمعبد نجد مساحة مستطيلة مساحتها حوالي عشرون مترا في عشرة أمتار -

---

*عن اليونانية + Orkhèstra وهي تعني مكان الرقص : حيز دائرى أو نصف دائرى بين الجمهور وخشبة المسرح حيث كان يتحرك الكورس. (المترجمة).

سلف الأوركسترا Oschestre - حيث يتحرك الكورس وهى مساحة يحدها من ناحية حائط ترابي ونصب و Proédria وهى مقاعد جلوس صفوة المتفرجين، من ناحية أخرى. خلف هذه المقاعد كان يجلس الجمهور فوق أرائك خشبية على ما يبدو وضعت على المنحنى أمام الساحة التي يتم فيها العرض وكذلك المعبد.

### ١ - احتفالات ديونيسوس

### و *"العروض" المسرحية*:

تقول الروايات القديمة إن Thespis ربما يكون قد قدم "عروضا" في إيكار: كان Thespis مؤلفا وممثلا في القرن السادس قبل الميلاد وكان يكتب شعرًا وينظم الـ dithyrambes من قرية إلى قرية حاملا الأدوات اللازمة فوق عربة وكان يختار أعضاء الكورس من القرى التي يرحل إليها. ربما كان أول من اخترع الشكل الأولى للمسرح بإدخاله بعض أبيات الشعر المغناة بين رقصات الـ dithyrambe وأغانيه. تطور هذا الشكل كان سريعًا حيث أنه قد أقيمت أول مسابقة عام ٥٣٨ قبل الميلاد أبان حكم .Pisistrate تطورت الكتابة للمسرح كما تطور معماره في وقت واحد. يتوافق عصر إزدهار المسرح اليوناني زمنيًا مع ازدهار الديموقراطية والفكر في اليونان: جيل واحد يفصل بين اسخيليوس Eschyle (٥٢٥ - ٤٥٦ قبل الميلاد) وسوفوكليس Sophocle (٤٩٦ - ٤٠٦ قبل الميلاد) ويوربيدس Euripide (٤٨٠ - ٤٠٦ قبل الميلاد) الذين كانوا معاصرين

لـ Periclès (٤٩٥ - ٤٢٩قبل الميلاد) وللمثال Phidias (٤٩٠ - ٤٣٠قبل الميلاد) أو لسقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ قبل الميلاد) Socrate لم تكن "العروض المسرحية" تتم إلا ثلاث مرات في السنة بمناسبة أعياد ديونيسوس، والتي كان يحتفل بها في وقت الانقلاب الشتوي والاعتدال الربيعي أما إحتفالات "المعصرة" وهى خاصة فقط بمدينة أثينا فكانت تقام فى يناير عقب الإنقلاب الشتوى ولم تكن تستمر سوى أربعة أيام. كانت احتفالات الإله ديونيسوس الحقلية تتم في شهر ديسمبر بعد الإعتدال الربيعى إحتفالات ديونيسوس الحقلية كانت فى نهاية شهر ديسمبر أما فى شهر يناير فكانت تقام الإحتفالات. ديونيسوس الخاصة "بالمعصرة" وفى مارس إحتفالات ديونيسوس الكبرى أو ديونيسوس "المدينة" وهذه الأخيرة كانت تستمر ستة أيام وكانت تعطى المجال لإقامة ثلاث مسابقات (تقريظ، مأساة، ملهاة) ومن بين متسابقى إحتفالات ديونيسوس الكبرى نستطيع أن نذكر ... اسخيلوس ، سوفوكليس ويوريبيدس ، في أحياء (بلدات) اليونان. ووفقا لثراء كل حي كانت تلك الاحتفالات يمكن أن تنحصر في مجموعة من المواكب التي تصاحبها بعض الرقصات والأغاني والاحتفال بعبادة ديونيسوس. وكانت تستكمل أحيانا بعمل مسابقات في التراجيديا والكوميديا، وذلك في الأحياء الثرية مثل Pyrée. ولكن لم هناك ثمة عرض لنصوص جديدة، إلا فيما ندر وإنما إعادة لعروض قدمت أبان احتفالات ديونيسوس الكبرى.

من الصعب الحديث - أو لنقل انه سوف يكون حديثًا منقوصًا لو أننا تناولنا فضاء العرض المسرحي اليوناني دون أن نرسم السمات الأساسية للاحتفالية الدينية التي كان يتم بداخلها "العرض المسرحي"، والذي يعتبر عنصرًا ضمن عناصر طقسية أخرى من طقوس ديونيسوس. كان المشاركون يرتدون ملابسًا جديدة لا شك أنها زاهية الألوان [٣] وتاجًا دينيا، ويضعون قناعًا من أجل العرض المقام أول أيام العيد. كان الممثلون مقدسين ويعد الخطأ الذي يتم أثناء احتفالات ديونيسوس انتهاكًا للحرمات. الدخول للمسرح في البداية كان بدون مقابل بالنسبة لكل المواطنين وكانت العروض ممولة ومنظمة من قبل أحد الأثرياء الذين يتولون الانفاق على الاحتفالية (ثم صاروا اثنان في نهاية حرب البيلوبونيز) يتم اختياره كل سنة بواسطة كبير القضاة من بين أثرياء المدينة.

ثم أصبح رسم الدخول فلسان ثم أصبح التمويل يتم في عام ٤١٠ بواسطة أعانة من الدولة تعادل فلسان تمنح لأكثر الناس فقرًا [٤].

---

٣ - غالبا ما كان لونها إرجو اني، وهو اللون الذي يرمز إلى مظاهر السلطة والثراء وأعياد العصور القديمة. واللون الأرجواني هو لون أحمر زاهي مستخلص من أحد الرخويات وهو مرتفع الثمن لذلك كان هذا اللون مخصصًا للملابس شديدة التميز.

٤ - الفلسان اي Deux oboles كان يعادلان ثلث أجر يوم عمل للعمال، وكانت الإعانة - فلسان - التي قررها Cléophon تسمى Diobélie.

كانت احتفالية الإله ديونيسوس تبدأ بعرض Le Proagônيتم خلاله تقديم الشعراء والممثلين والراقصين والمغنيين إلى مجموعة الناس المقنعين. وخلال الموكب الذي يتم في أول أيام احتفالات ديونيسوس الكبرى كانوا يخرجون تمثال ديونيسوس من المعبد ويأتون به إلى المسرح حيث يوضع بكل إجلال واحترام. وكان خروج تمثال الإله من المعبد - وعرضه على كافة المواطنين - طقسًا غير معتاد. وكان وضعه داخل المسرح نوعًا من التجلى الإلهي الذي يمنح المكان،

والعرض المسرحي أهمية رمزية خاصة: لم تكن المعابد اليونانية في الواقع، والمعابد المصرية قبلها متاحة لعامة المؤمنين. بل كانت أماكنًا مخصصة لآلهة: كان تمثال الإله المقام في قلب المعبد يبقى محتجبًا غير مرئي ولا يمكن الوصول إليه؛ كما أنه في اليوم الأول كانت تقدم لديونيسوس الذبائح العديدة؛ ثم بعد عمل الأضحية كانت الثيران التي ذبحت تشوي ليوزع لحمها على المواطنين.

كانت عروض الديتيرامب (التقريظ) Dithyrambe تقام خلال اليومين التاليين، وكانت تنتهي بعرض وذلك في اليوم الثالث من الاحتفالات. ثم تلى ذلك المسابقات المسرحية التي يسبقها أو تتخللها أو تليها احتفاليات مهيبة أخرى وطقوس مثل دخول الشخصيات !الرئيسية في المدينة وجلوسها في الأماكن المخصصة لها، وعرض الكنوز الذهبية التي اهديت من بلاد حليفة، وعمل تطهير يتم عن طريق دماء خنزير صغير، أو الإعلان عن التكريم الممنوح لبعض المواطنين.

كان الإعلان عن "العرض المسرحي" يتم بإطلاق بوق. في الصباح كانت تقدم ثلاث تراجيديات ودراما هجائية بينما كانت الكوميديا تقدم بعد الظهر. وهكذا لمدة ثلاثة أيام وفي نهايتها كان المحكمون الذين يتم إختيارهم عن طريق القرعة من بين الناس يعلنون عن الفائزين في المسابقة.

هذه المعلومات عن عروض ديونيسوس تجعلنا قادرين على تصور جوًا مشحونًا، يمزج بين الدين والاحتفالية الشعبية، الملونة، الصاخبة المليئة بالروائح والحركة القريبة من جو احتفالات الكرنافال الكبرى أو الأسواق الشرقية أكثر مما هي قريبة من تأمل مسارحنا التى على الطريقة الإيطالية حيث الصمت متطلب أساسى فى وقتنا الحالى بالنسبة للمتفرجين.

٢ - مكان الاحتفال:

من الإله المختبئ إلى الآله الظاهر

مكان للرؤية وللرؤى

إن فن الكتابة في المسرح اليوناني يسبق فن العرض. أمامنا فقرة من فن الشعر لأرسطو الذى يرى عدم ضرورة العرض:

"أما عن العرض، الذي قد يأتي بتأثير شديد فهو بعيد كل البعد عن الفن ولا صلة له بفن الشعر لأن التراجيديا تحقق هدفها دون مسابقات ودون ممثلين.

Aristote, La Poétique, 6 , 15 ترجمة Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, P. 57.

ولكن رغم الأهمية الكبرى التي أعطيت للنص على حساب العرض، أي تفوق ما يقال على ما يشاهد، فإن كل الكلمات اليونانية التي تخص المسرح أو العرض

المسـرحي قد بنيت على فكرة الرؤية وليس على فكرة الاستماع أو الإنصات أو القراءة: هناك أولاً كلمة Opsis التي استخدمها أرسطو والتي كثيرا ما تترجم إلى اللغة الفرنسية بكلمة عرض Spectacle وخاصة كلمة théatron التي تعني المكان الذي نشاهد فيه والتي أصبحت مسرحًا [٥] Théâtre باللغة الفرنسية.

ثمة تناقضا صريحا بين مفهوم المسرح اليوناني - قبل أية صياغة - وبين الكلمات التي تعبر عنه. وهذا التناقض ربما يجد حلا في تنوع المعاني لكلمتي Opsis et theatron. فأول معنى لكلمة Opsis يعني النظر La vue، أي فعل الرؤية ولكن الكلمة تستخدم أيضا بمعنى ظهور و"رؤية" و"حلم". في ذات السياق تعني كلمة Opsis رؤية مشهد صوفي vue du spectacle mystique الذي لا تراه عادة أثناء Les mystères Eleusis سوى الصفوة ممن وصلوا إلى أعلى درجات النقاء Les Epoptai [٦]. أما يوريبيدس فيستخدم كلمة Opsis بمعنى "درجة عليا من معرفة الأسرار [٧]".

نجد المعنيين - يرى ولديه رؤى صوفية - في فعل théaomai التي اشتقت منها كلمة theatron. فيصبح المسرح الإغريقي "المكان" الذي "نرى فيه" وذلك متعارف عليه. ولكنه أيضا "المكان" الذي "نستشعر فيه برؤى صوفية" يحدثها الكلمة والحماس* بالمعنى الأصلي للكلمة .

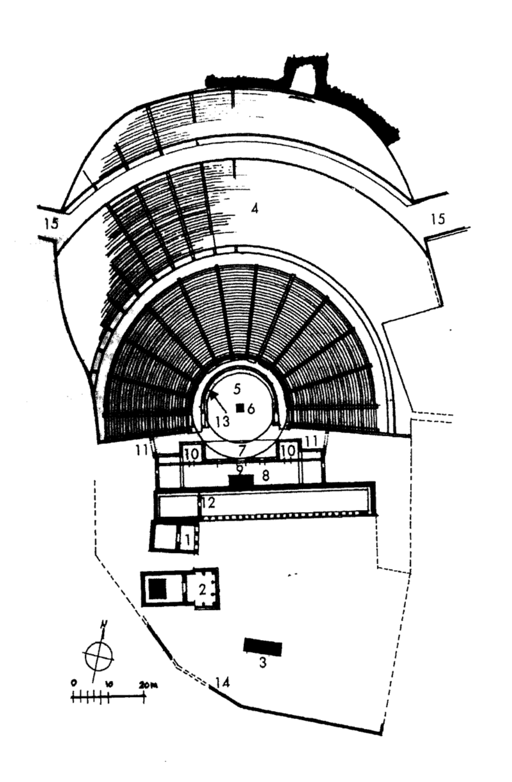
---

٥ - لم يستعمل أرسطو كلمة Théatron، وإن كان يؤكد ذلك كل من:

(القرن الخامس قبل الميلاد) Thucvdide و (القرن الخامس قبل الميلاد) Hérodote (١٢٦- ٤٦) Plutarque أو (٤٣٦ - ٣٣٨) Isociate (٤٣٠ - ٣٤٨) Platon.

٦-أنظر Platon, Epistolae . 333e

٧ - انظر Euripide, Hippolyte. 25


15
15
4
5
6
13
11
11
10
10
7
9
8
12
1
2
3
14
N
0
10
20m

## مكان الجمهور

يتكون المكان من مدرجات ترتكز على البروز الطبيعي. وكانت الدرجات ترتب على شكل نصف دائرة وإن كانت تتعدى مساحتها النصف دائرة وكانت واجهتها في إتجاه الـ Skènè معبد ديونيسوس. كانت تحيط بالمكان الدائري الذي تقدم فيه القرابين والكورس، orchestra على مساحة أكثر من ١٨٠ درجة.

كان مسرح ديونيسوس في أثينا ومسرح ابيدور Epidaure يسع من أربعة عشر ألف إلى سبعة عشر الف متفرج في القرن الرابع قبل الميلاد [٨].

كان صف المدرجات الأولى وأحيانا الثانية يتميز بمقاعد رخامية ضخمة ذات مساند وهى مخصصة للمشاهدين ذوي المكان الرفيعة: أعضاء مجالس الشعب والقضاة والكهنة. أما المكان الموجود في الصف الأول في محور تماثل المسرح فكان مخصصا للكاهن الأكبر لديونيسوس.

مجموعة المدرجات كانت مقسمة إلى منطقتين أو ثلاثة Les Diazôma بواسطة منصات متحدة المراكز. أما الصفوف الأخيرة المصنوعة من الأحجار فأحيانًا ما كان يتم مدها بواسطة درجات خشبية: يشهد على ذلك وجود نتوءات في الحجر أحدثها وضع الألواح الخشبية كامتداد للدرجات الحجرية؛ حتى وأن

---

٨ – كان تعداد اليونان في هذه الفترة قرابة أربعمائة الف فرد ولكن عدد المواطنين اليونانيين لم يكن يتعدى أربعون الف. لم يكن يشاهد العروض سوى المواطنون اليونانيون. وإذا أردنا عمل مقارنة فسنقول إن مسرح Opéra Bastille في باريس يتسع لحوالي الفي مشاهد.

لم يجد الباحثون آثارًا لتلك المدرجات. كانت الأماكن تمنح وفقا للمكانة الاجتماعية فهناك مناطق مخصصة لأعضاء مجلس الشيوخ على سبيل المثال أو شباب العسكريين أو الأجانب أما النساء فكن يجلسن، في أغلب الأحيان، فوق درجات مرتفعة.

في كثير من المسارح اليونانية، كانت المدرجات موجهة نحو الجنوب [٩] أي أن المشاهدين كانوا معرضون طوال النهار لأشعة الشمس وكانت الشمس تعمي ابصارهم في منتصف اليوم. وهذا التوجه يبدو - بشكل بديهي - مثيرا للعجب وذلك وفقا للمفهوم الحديث للمسرح: لو أن مهندسا معماريا أراد اليوم أن يبني مسرحًا في الهواء الطلق فإنه سيسعى إلى وضع المدرجات في مواجهة الشمال، كما هو الحال في مراسم الفنانين حتى يحمي أعين المتفرجين من الضوء المباشر والمبهر للشمس. ولكن الـ Théatron اليوناني لم يكن مكانا للرؤية فحسب، بل هو مكان للرؤى أيضا. يمكن أن نتصور أن عدم القدرة النسبية على الإبصار الناتجة من توجه المدرجات نحو الجنوب مضافًا إلى الأثر الذي يحدثه احتساء النبيذ - إذ إن الجمهور كان يستمر في احتساء النبيذ أثناء العرض - كان يساعد في إحداث نوعًا من الدوار والإنبهار والحماس الزائد.

## مكان الممثل والاله الظاهران

### الاوركسترا والمذبح

أسفل المدرجات ومحصور بينها توجد الـ Orchestra وهي عبارة عن مساحة

---

٩ - لا سيما في مسرح ديونيسوس بأثينا وإرتريا وبريين وثوريكوس أما مسرح ابيدور فكان على العكس، موجها صوب الشمال.

مستوية دائرية منذ القرن السادس قبل الميلاد. وقد ساد القول بأن الشكل الدائري للأوركسترا يرجع لأصول المسرح الإغريقي وبأنه يتواءم مع الأشكال القديمة للعرض وللرقص. ولكن يبدو أن هذه النظرية قد تغيرت الآن فعلى سبيل المثال فإن أطلال مسرح Thoridos تؤكد على وجود أوركسترا مستطيل زاد اتساعًا بين القرن السادس والرابع مع إضافة حائط ارتكاز مستقيم على الجنوب ومدرجات مستقيمة في الجزء الأوسط المنعطف ناحية الشرق وناحية الغرب.

كانت الأوركسترا Orchestra هي مكان الجوقة والراقصين والمغنيين والموسيقيين، ولكنها كانت أيضا مكانا للتضحية (للقرابين) ومكان الاله الظاهر: كان تمثال ديونيسوس منصوبا، بجوار المدرجات في أغلب الأحوال في محور تماثل البناء بينما مجموعة الدرجات الموصلة إلى المدرجات وكذلك أنظار المتفرجين تتجمع كلها نحو نقطة الوسط حيث أقيم المذبح من أجل القرابين La Thymélè. وكان من الممكن أن يكون المذبح عبارة عن حفرة تصب فيها دماء الضحايا أرض الأوركسترا كانت طينية ولم تتم تغطيتها بالحجارة سوى في العصر الهيليني. بين إطلال مسرح ديونيسوس في أثينا لم يزل مكان الـ thymélè معلمًا بقطعة حجر، على شكل مُعَّين متساوية الأضلاع [١٠].

### الإطار المسرحي Proskènion

كان الممثلون يؤدون أدوارهم داخل الإطار المسرحي Proskènion، وهو عبارة

---

١٠ - يُرى البلاط في Orchestra مسرح اثينا ويرجع تاريخه إلى عصر حكم الأمبراطور نيرون Néron (أو ربما أدريان Hadrien) من الواضح أن هذا البلاط هو تبديل لبلاط قديم وضع في عصر سابق.

عن منصة من الخشب ثم من الحجر موضوعة بطريقة مماسية بالنسبة للأوركسترا Orchesrta. وكان يحد الـ Proskènion من الخلف بناء منخفض يسمى الـ Skènè، والذي سنشرح وظيفته في الفقرة التالية. في البناء المعماري المتأخر، أي بعد القرن الخامس. كان أحيانًا ما يشيد مبعدان صغيران يكتمل بهما الـ Proskènion وذلك على جانبي المنصة مثل شكل مسرح ديونيسوس في أثينا.

وكان الجمهور يرى الممثلين وهم يدخلون – سواء من الأبواب الثلاثة للـ Skènè التي تفتح على الـ Proskénion أى الـ Thyrômata أو من خلال المكان الخالي الموجود بين نهاية المدرجات وبين مجموعة الـ Proskènion - Skèné والذى كان يسمى Parados.

أو أيضًا من خلال سلم غير ظاهر، موجود داخل La Skènè ومخصص لظهور الآلهه – أما الممثلون فكانوا يؤدون أدوارهم على الـ Theologeion، الذي يقع على سطح La Skènè ؛ وكذلك في النهاية، بالنسبة لظهور الشخصيات الجهنمية منها الظهور كان يتم بواسطة درجات مخفية تربط بين أسفل الـ Proskènion و Orchestra . إن أطلال مسرح Erétrie في Eubeé، على سبيل المثال تتيح رؤية ممر تحت الأرض منحنى على شكل قوس يؤدي إلى وسط الـ Orchestra.

## مكان الممثل والاله غير الظاهران :

كانت الدرجات تؤدي إلى المدينة، إلى المناظر الطبيعية للمدينة والأماكن المقدسة المجاورة لها ولكن تنظيمها المنسق بدقة حول وسط الـ Orchestra كان

يوجه أنظار المتفرجين نحو الممثلين ونحو العرض. ثمة عناصر أخرى في العمارة كانت تمنع أنظار المتفرجين من التشتت: مثل معبد ديونيسوس من ناحية والـ Proskénion et la Skènè من ناحية أخرى.

كان معبد ديونيسوس يقع دائما وراء الـ Skènè على مرأى من الجمهور وعلى الجانب بالنسبة لمحور تماثل المسرح. اثناء الاحتفالات المسرحية كان تواجد ما هو سامي مضاعف ومعزز وكان الإله ظاهرًا وغير ظاهر في آن واحد:

- غير ظاهر، ولكن يعبر عنه وجود المعبد الموجود على الدوام أمام نظر الجمهور؛

- وظاهر بوجود تمثال الإله في محور المسرح.

كان الوجود الإلهي يحيط بحيز العرض ويطغى على وجوده، حيث إن مكان الاحتفال والعرض كان محددًا بالمعبد من ناحية وبتمثال ديونيسوس من ناحية أخرى. بسبب هذه الحدود المقدسة نرى الآن أنه من المناسب إضافة الـ .Skènè وهى Skènè عبارة عن بناء منخفض، من الخشب، ثم من الحجر [11] يقع خلف الـ Proskénion ويرتكز على حائط دعم الـ Orchestra عموديا مع محور تماثل المسرح. وحيث إنه قريب من الاله غير الظاهر فقد كانت مكانًا للممثل

---

١١ - كانت أولى الـ Skènè الخشبية ذات باب واحد، في مخطط التوازن المسرحي. ثم بدءًا من القرن الخامس قبل الميلاد أصبح للـ Skènè ثلاثة أبواب تتيح ثلاثة منافذ مختلفة للوصول إلى الـ Proskénion

الخفي وهذا المكان هو ما نسميه الآن بالكواليس. إن هذا القرب المادي والمعماري من المعبد ومن الـ Skènè وهما مكانان مخصصان للإخفاء ولغير المرئي ليس شيئا اعتباطيا: بل هو التعبير المعماري والسينوغرافي والرمزي عن وجود حدود.

في اللغة اليونانية، حتى لو ترجمت الكلمة بالكلمة الفرنسية Scène فإن كلمة Skènè تعنى في الأصل خيمة، ثم خيمة مقدسة - أو بناء يمكن نقله - لتوقير الألهة[١٢] ثم خيمة اليهود، حيث كان تابوت العهد [١٣] مخبئا أثناء خروج اليهود من مصر . وكلمة Tabernaculum اللاتينية لها نفس معاني كلمة Skènè اليونانية: لذلك فإن العيد الذي يحتفل به اليهود في ذكرى خروجهم من مصر يسمى Fête des Cabanes عيد الأكواخ أو Fete des Tabernaclesعيد المظال أو عيد الخيام[١٤] ou Scenopegia.

---

١٢ - كانت تلك هي مهمة "عربة" Thespis، لا شك إنها كانت "بناية يمكن نقلها من أجل عبادة الالهة" أكثر من كونها عربة ممثل جائل.

١٣ - تم خروج اليهود من مصر أثناء حكم رمسيس الثاني (١٣٠٤ - ١٢٣٨ قبل الميلاد) راجع العهد القديم: "سيصنع لي بنو أسرائيل خيمة مقدسة (Skénè ou tabernaculum) حتى استطيع أن اعيش بينهم (سفر الخروج ٢٥ - ٨).

جميع الاستشهادات المأخوذة من العهد القديم مستقاة من La Bible, Ancien et nouveau testament avec les livres Deutérocanoniques, المترجمة عن العبرية باللغة الدارجة. Alliance biblique. universelle, codiffuseurs pour La France: Le Cerf / Société Biblique Française, 1993.

١٤- عن اليونانية Skènè et Pègnumi بمعنى يبني أو يُثبت أى يدعم.

ولكي نوجز كل ذلك نقول أن الحظ لو أنه كان قد حالف الجذور اليونانية لكان الـ Tabernacle أو بيت القربان الذي يحتفظ فيه المسيحيون بالقربان - المقدس - أي بالوجود الإلهي - قد سمى بال Scène . ولو أن الجذور اللاتينية كانت قد سادت فإن خشبة المسرح Scène كانت ستسمى .Tabernacle

وهكذا تعرفنا الكلمات والعمارة عما تعنيه La Skène الإغريقية: انها مكان الممثل الذي لا يظهر ولكن من الصعب أن نعتبرها الكواليس التي نعرفها الآن. إن La Skéné هي بالأحرى مكان الإله المختبئ والذي لا نراه والذي يفصح عن نفسه بواسطة الممثل وبواسطة العرض المسرحي. بالمعنى الرمزي للفضاء المقدس فإن La Skéné. تعتبر المكان المقدس lieu Saint أن مثل أول فناء لكوخ اليهود أثناء خروجهم إلى الصحراء، أما معبد ديونيسوس فيعتبر "مكانًا مقدسًا جدًا".

الحد الرمزي في المسرح اليوناني يقع خلف الـ Proskénion في واجهة الـ Skène:إن هذا الحد يشير إلى عملية العبور بين الاله الذي لايسمح برؤيته والأله الذي يمكن رؤيته عندما يظهر للبشر بواسطة العرض المسرحي والرؤي التي يمكن أن يثيرها. ثم عرفنا [١٥] L'iconostase في الكنائس المسيحية الأورثوذوكسية والتي لها هي أيضا ثلاثة أبواب تقوم بدور مشابه للدور الذي يقوم به حائط الـ La Skèneفهو يفصل بين المؤمنين وبين المحراب ويحدد

١٥ - لمزيد من المعلومات عن رمزية العرض و المعمار الأورثوذوكسي راجع:

Léonide Ouspensky, La Théologie de l'Icône dans L'Eglise orthodoxe, Paris, Cerf 1982.

بين المخلوق وغير المخلوق. وهو خط فاصل ومكان مرور في آن واحد، علامة عن إمكانية تجسد الكلمة.

كما أننا نذكر أيضا بأن أصل ديونيسوس يحمل بين طياته فكرة غير المسموح به التي ترتبط برؤية الاله بشكل مباشر: فإن Sémelè والدة ديونيسوس التي ارادت، وفقا للنصائح المفرضة لـ Héra الغيورة، أن ترى Zeus. ماتت عمياء متهالكة، لأنها رات ملك الالهة في قمة مجده ولأنها خرقت قوانين المحظور الأساسي. ولأن ديونيسوس ابن Zeus وتلك المرأة التي ماتت محترقة وعمياء لأنها رات ما هو محظور رؤيته فهو يصلح أن يكون هو الوسيط: أن احتفالات ديونيسوس وكذلك والمسرح يتيحان ظهور الاله بشكل مباشر. إن معمار المسرح الإغريقي والسينوغرافيا الخاصة به يشهدان بذلك أى بوجود الحدود والممر الموجودان بين المعبد وبين الـ Skènè من ناحية، وبين المساحة التي يؤدي فيها الممثلون أدوارهم وبين مكان الجمهور من ناحية أخرى

٣ - *العرض*:

من الصعوبة بمكان أن نتصور بدقة شكل "العرض" في المسرح الأغريقي ذلك لأنه كان يرتكز على خلاصة عناصر متعددة لا يستطيع فهمنا الحديث أن يفرق بينها: التعبير عن السمو، والصوفية، والأعياد، والكلمة ذات الإيقاع والموسيقى والرقص. كان إيقاع الموسيقى يتوافق تمامًا مع إيقاع العبارات التي كانت تنطق على شكل أبيات شعر اليامبية ثلاثية أو ربعايه التفعيلة أو ذات أوزان مختلفة

* اليامب: تفعيلة يونانية (المترجمة)

في بعض الأجزاء وكانت كل نغمة موسيقية يعزفها الناي L'aulos تتوافق مع وزن وكل نوته مع مقطع من كلمة. وكان عازف الـ Aulos يجلس فوق الـ thymélè. من الصعب أن نتفهم الآن هذا التصرف: كيف لنا، في حضارتنا الحديثة، أن نتصور أحد العازفين يقوم بعزف مقطوعة دينية وهو جالس فوق المذبح الرئيسي. أهو جناح في كنيسة؟ ولكن علينا أن نجد، في المفهوم الإغريقي، ثمة علاقة بين الإلهي وبين التعبير عنه بواسطة العرض المسرحي.

**الممثلون:**

في الفترة الكلاسيكية كان الكورس يتكون من أثنى عشر إلى خمسة عشر فردا وذلك بالنسبة للتراجيديا وأربعة وعشرون بالنسبة للكوميديا. أما الممثلون فكانوا يؤدون أدوارا متعددة: على سبيل المثال في مسرحية الفُرْس Les Perses لاسخيليوس كان ممثلا واحدا يؤدي دورين الملكة Xerxès وممثلا آخر يؤدي دور الرسول وظل Darios. وكان كل المؤدين مقنعين وكانت الأقنعة المصنوعة من القماش المقوي ملونة احيانًا. في عصر أسيخيليوس Eschyle لم يكن لها تعبيرات محددة أما في العصر الهيليني فقد تحول القناع التراجيدي فأخذ تعبيرًا مؤثرًا مع بعض السمات المتشنجة. أما في الكوميديا فإن طابع ونمط كل شخصية كانت تعرف من خلال تعبيرات الأقنعة التي تطيلها باروكة شعر وأحيانا لحية: كانت قامة الممثلين الواضحة تتغير لا سيما أن الجهات كانت تبدو كبيرة بوجود بروز يسمى onkos. وعلاوة على على مقاييس جسد الممثل فإن القناع

---

١٦ – يؤرخ عادة للعصر الهيليني بداية احتلال اثينا من الإسكندر الأكبر عام ٣٣٦ قبل الميلاد .

كان يغير من مقاييس صوته، لأنه كان يستخدم كمساعد لعمل رنين للصوت وكان يعطي عمقا للصوت ونغمة لا إنسانية. إن تغيير مقاييس جسد الممثل كان يزيد منها ويبرزها استخدام الأحذية ذات النعال السميكة الـ Cothurnes (أكثر من خمسة وعشرين سنتيمترًا) وكانت قامة الممثلين الذين يلبسون مثل هذه الأحذية تبلغ متران وعشرون.

**الملابس:**

كان الرداء التراجيدي بالإضافة إلى معمار المسرح يشار كان في إيجاد رابطة بواسطة الفعل المسرحي بين الإنسان وبين ما هو خارق: ما هو يومي وإنساني في تكوينه، العباءة والمعطف والكلاميد* Chlamyde كل ذلك كان من عناصر المسرح الإغريقي ولكن يزيد عليه التعبير عن وجود الاله أو ظهوره، بالوانه وثرائه. كان الرداء المسرحي هو ذات الرداء الذي يرتديه تمثال ديونيسوس ويرتديه كبير الكهنة، أما باقي الممثلين فكانوا يرتدون ملابسًا مماثلة مما كان يساهم في أحداث التماثل بين العرض وبين ما هو سامي وخارق.

**الديكور والآلات المسرحية:**

بالنسبة للديكور كانت ثمة عناصر مرسومة على القماش أو على الخشب معلقة، ولا شك، على حائط الـ Skènè والـ Proskénion تقوم بعملية إكمال معمار المكان. كما كانت بعض العناصر الأخرى المرسومة كذلك توضع على

---

* كلاميد: عباءة كان يلبسها كبار الضباط وعليه القوم عند الإغريق (المترجمة)

جوانب الـ Proskènion داخل الـ Parodos. وقد أوكل اسيخيليوس على سبيل المثال رسم ديكور بعض مآسيه إلى Agatharcos de Samos (٤٦٠ - ٤٢٠ قبل الميلاد) وكانت ديكوراته قد رسمت بهدف تصوير الفراغ المحتمل: على سبيل المثال هناك Appolodore d'Athènes الذي عرف بعمله من أجل يوريبيدس في الـ Skiagraphia أي تصوير الحجم من خلال تدرج الضوء أو استخدام حركة الضوء والظل. ومن المؤكد أن الأغريق كانوا يعرفون استخدام فكرة المنظور، التي تعتمد على إسقاط حيز ما فوق سطح من أجل الحصول على شكل يوحي بأنه حقيقي، أو قريب من الرؤية الإنسانية وقد ذكر Vitruve هذا الأمر في مقدمة كتابة السابع :

Livre d'Architecture

*"وهكذا علم Agatharcus عن طريق Aeschyle في أثينا طريقة عمل ديكور المسارح للمسرحيات التراجيدية ومن خلال كونه أول من كتب كتابًا بهذا الصدد، فقد علَّم بعد ذلك ما يعرفه لـ Democrite ولـ Anaxagore اللذين كتبا أيضا في هذا الموضوع: أساسًا عن الطريقة التي يمكن بها عندما نضع نقطة في مكان ما أن نحاكي تقليد الترتيب الطبيعي للخطوط التي تخرج من البؤرة وتتسع، وعلى الرغم من أن هذا الترتيب للخطوط غير معروف لنا، إلا أننا نجده* [17]

---

١٧ - تعتبر دراسة Vitruve- وهو مهندس روماني من القرن الأول قبل الميلاد - من الدراسات النظرية النادرة عن المعمار القديم التي وصلتنا. إن الاستشهاد الذي ذكرناه هنا قد أخذ من تحقيق المهندس Claude Perrault بناء على طلب Colbert ونشر في باريس عام ١٦٧٣ ثم أعيد نشره Bibliothèque de l'Image de Paris, 1995. والنقطة "الموضوعة فى مكان ما" هى نقطة تلاشى المنظور.

*مستخدمًا في البنايات كما نجده في ديكور المسارح فنضع ما هو مرسوم فوق سطح مستو ، جوانبه مفتوحة في بعض الأماكن ومغلقة بعض الشيء في أماكن أخرى".*

Vitruvè, Les Dix Livres d'architecture, Corrigés et traduits nouvellement en francais, avec des notes et des figures, à Paris, 1673. réedition de la trad. De claude Perrault avec préface. D'antoine Picon, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995, livre VII, préface p.218.

ولكن التصوير الحقيقي للفضاء، بفضل فكرة المنظور، لم يكن بالنسبة للإغريق سوى عنصرا واحدًا من عناصر العرض ولم يكن بأي حال من الأحوال العنصر الأساسي كما أصبح فيما بعد في المسرح على الطريقة الإيطالية [١٨].

أضيف للوحات المرسومة التي تغطي الجدران وأبواب الـ Skènè والـ Paraskénia بعض الآلات التي تتيح الظهور والاختفاء داخل الـ théologeion وهي المساحة المخصصة لظهور الالهة والموجودة فوق سطح الـ Skene.

كانت يمكن لبعض التجليات الهامة أن تتم أيضًا من خلال باب رئيسي للـ Skènè يسمى "الباب الملكي" وكانت تتم بواسطة خشبة مسرح L'eccyclème

١٨ – ضمن مجموعة التعليقات والتفسيرات لديكور المسرح اليوناني المرسوم راجع:
L'abbé d'Aubignac, La Pratique du théâthe tome 2, Paris, 1657. éd. Consultee: chez J. -F. Bernard, A Ansterdam, 1715, dissertation II chap. XVIII : "De la structure et des machines des théatres anciens" p. 168 à 183.

تدور على شكل دائري أو تلف. وكان ثمة اجتياز للحد الرمزي بين غير المرئي الممنوع وبين المرئي. فنرى في مسرحية Hippolite ليوريبيدس جثة فيدرا Phèdre تظهر فوق الـ Proskénion بواسطة L'eccyclème : العبور العنيف للحد الفاصل الممنوع كان هو التعبير بلغة الفضاء والسينوغرافيا عن عبور فيدرا شيئا محرما آخر: زنا المحارم.

في نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، في الـ Parodoi ظهر ديكوران جانبيان متحركان الـ Périactes، مرسومان على منشوران مستقيمان مثلثي الزوايا. يمكن تغيير الديكور بعمل دوران حول المحور الرئيسي، مما يسمح بإظهار ثلاث أماكن مختلفة. وكما حدث بالنسبة لاقنعة الكوميديا، فقد تم تقنين الديكورات المرسومة: مناظر طبيعية للغابة، معبد، قصر أو خيمة من خيام المقاتلين بالنسبة للتراجيديا، وقد أعيد الأخذ بهذا التقنين في المسرح الروماني - كما يشهد Vitruve - ثم في إيطاليا، في عصر النهضة.

* *

*

وهكذا فإن المسرح الأغريقي هو حيز لاحتفالية جماعية، دينية في البداية، حيث يتجلى :لأله غير الظاهر بفضل الطقوس، والشعراء، والممثلين، والكورس ووجود المؤمنين والمعماريين، إن الحد الرمزي الفاصل في المفهوم الإغريقي لا يوجد، مثلما هو الحال في مسرحنا المعاصر، بين الواقع والخيال، ولكن بين المقدس غير المرئي المختفي من ناحية وبين تجليه وظهوره في العرض من ناحية

أخرى. يشهد بذلك معمار المسرح الإغريقي الذي يحمل آثار ذلك: فمعمار هذا المسرح كان يخلط الممثلين بالجمهور في فضاء واحد (كانت المدرجات تجمع بين الـ Orchestra وبين الـ Proskénion) حيث يتم الـ Opsis أي الرؤية الصوفية. وكان معمار هذا المسرح يحتفظ بحيز للمساحات التي لا تظهر والتي يبقى فيها الممثل والإله (La Skènè et le Temple) وهو حيز لا يظهر منه سوى الجزء الخارجي الذي يتعذر على البشر الوصول إليه. لم يكن المسرح الإغريقي مكانا للرؤية بل مكانا للرؤى الضوئية.

# الفصل الثالث

# المسرح الرومانى

كان التطور من المسرح الإغريقي - كما شرحنا في الفصل السابق - إلى مكان الاحتفال الروماني بطيئا وتدريجيًا. تلك هي مراحله الأساسية:

- في الحقبة الهيلينية حدث نمو وتطور في جزء Skènè / Proskénion يصاحبه تقليص لحجم الـ Orchestra والمدرجات نصف الدائرية؛

- فقد المفهوم الديني الأول: لم يعد المسرح البناء الذي يتم فيه جزء من احتفالات ديونيسوس، بل مكانًا للمتعة، وللاحتفال ولمواكب النذور كما أنه أيضا مكان عرض المسرحيات المستوحاة من الإغريق من كُتّاب أمثال:

Plaute, Térence, Sénèque

- وأخيرًا اغلق البناء المسرحي.

بعد تحليل العناصر المميزة لعمارة المسرح الروماني، فإن هذا الفصل يتعرض لمختلف التأويلات فيما يخص الديكور الذي لم يبق منه سوى آثارًا ضئيلة.

**١ - *العرض - الترفيه* :**

**مكان للراحة:**

قبل أن يشيد الرومان مسارح من الحجر فقد قاموا ببناء مسارح خشبية، حتى يقدموا، في مناسبات الأعياد العابا ومسرحيات. لم تتبق أية آثار من هذه

البنايات المؤقتة والتي يمكن تفكيكها، ولكن يشهد بوجود هذه المسارح بعض النصوص لاسيما كتاب L'histoire naturelle de Pline L'ancien إن أول مسرح روماني دائم لم يشيد إلا في منتصف القرن الأول قبل الميلاد، بطلب من Pompée الدي كان يريد الاحتفال بانتصاره وبعرض الغنيمة التي أخذها من الأعداء. وكان المكان المختار هو - Le Champ de Mars حيث إن Mars هو إله الحرب وهذا المكان كانت تتم فيه عادة الاحتفالات العامة. كان Le Champ de Mars هو المكان المنبسط الوحيد في روما: فخلافًا للمعماريين الإغريق الذين كانوا يسندون مدرجات مسارحهم على النتوءات الموجودة في الطبيعة، فإن الرومان كانوا يستطيعون بناء La cavea بشكل كامل مشيدين مدرجاتهم فوق مجموعة من الشرفات المقوسة المركبة. انتقل هذا المسرح الروماني السمة إلى روما أولا بواسطة Auguste على سبيل المثال ثم إلى باقي الأراضي التي تخضع للنفوذ الروماني.

كأن العرض المسرحي قد أصبح احتفالا، بالمعنى الحديث للكلمة. لذلك أصبح اختيار مكان المسرح تحكمه الرغبة في تقديم أكبر قدر من الرفاهية للمشاهدين، كما يقول Vitrure في الكتاب الخامس من Livre de L'Architecture الذي كتب في الفترة التي أقيمت فيها أولى المسارح الرومانية الدائمة:

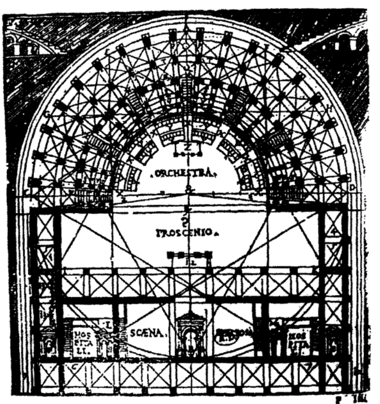
*"من الهام جدا أن يكون المكان مكانا صحيًا (...) لأن المشاهدين الذين يجلسون لمدة طويلة في نفس المكان بصحبة زوجاتهم وأطفالهم سيعانون صحيًا لو أن الهواء المحيط كان ملوثا بابخرة المستنقعات (...)".*

Vitruve , Les dix livres d'Architecture, éd., Cit., P.148.

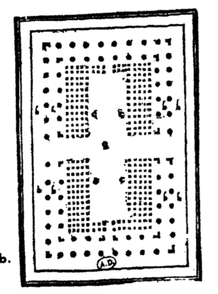
ونفس الاهتمام برفاهية وراحة المشاهد كان يتحكم في اتجاه المسارح وذلك فرق أساسي بين المسرح الروماني والمسرح الإغريقي: *"إن تجنب الأمراض التي قد يجلبها الهواء الملوث ليس كافيا؛ بل يجب أن نحذر من أن يكون توجه المسرح إلى الجنوب: لأن أشعة الشمس التي تحتبس داخل المسرح المغلق، تسخن الهواء وهذا الهواء الذي لا يتحرك حار وملتهب لدرجة أنه يحرق ويكوي ويقلل من قدرة السوائل الموجودة بالجسم"* .

.Ibid

إن المسرح الروماني في مفهومه وفي معماره مكان للترفية. والمكان الموجود خارج إطار المسرح يتبع نفس المنطق: إن البناء المقدس لمعبد ديونيسوس قد استعاض عنه الرومان برواق تتم فيه اللقاءات والنزهات تحت ظلال غابة الأعمدة (انظر اللوحة رقم ٢ ص ٢٧).




a.




b.

### فاصل جديد بين الواقع والخيال :

Proscenium et Frons scenae

كان المسرح الإغريقي، كما رأينا، مكانا لمختلف "ممثلي" الاحتفال، وكان الجمهور جزءًا من "الممثلين". كان معماره يخلط بين حيز التمثيل وحيز الجمهور. وهذا ما يوضحه Vitruve عندما يحدد ذلك قائلا:

"للإغريق orchestre أكثر اتساعًا وخشبة مسرحهم أكثر بعدًا، وكذلك مقاعدهم التي يسمونها Loqeion. بحيث أن ممثلي التراجيديا والكوميديا يمثلون فوق المنصة بينما يدخل الآخرون داخل الـ orchestre" .

Ibid. P. 170

في المسرح الروماني هناك خط يفصل بين حيز الأداء والحيز المخصص للجمهور . تصطدم المدرجات التي صارت تشكل نصف دائرة والـ orchestra بالـ Proscenium وهو عبارة عن منصة مرتفعة ترتكز على الجدار الخلفي لخشبة المسرح. والـ Proscenium اشتقاق من الـ Proskénion اليوناني وإن كانت أكثر ضخامة بالقياس لباقي البناء.

- يساوي عرضه قطر البناء.

- المساحة الفارغة التي نجدها في المسرح اليوناني يغطيها امتداد الـ proscenium؛

- هو أكثر عمقا من الـ .Proskénion يؤكد Vitruve على ضرورة تطور الـ Proskenion ويشرح أسباب ذلك: "*يجب أن يكون* *Le Pupitre* (1) *أكثر اتساعًا من ذلك الذي عند الإغريق: ذلك ضروري لأن كل من يؤدي دورا يوجد على خشبة المسرح، والأوركسترا مخصص لمقاعد أعضاء مجلس الشيوخ*".

Ibid., p. 161

ويوضح Vitruve الفرق الأساسي بين المسرح الإغريقي والمسرح الروماني، حيث هناك انفصالا بين الجمهور وبين "من يؤدون أدوارًا": يترك الممثلون الـ Orchestra ويظلون داخل الـ Proscenium. فتصبح الـ Orchestra ، وهي مكان الذبائح والعبادات عند الإغريق، مكانًا دنيويًا مخصصا لعليه القوم ولأعضاء مجلس الشيوخ.

يحدد معمار المسرح بدقة حدود المكان المخصص للممثل: في المقدمة، هناك خط مستقيم وفارق في المستوى يفصله عن الـ Orchestra. وهو محاط من الثلاث جوانب الأخرى بحوائط: الحائط الخلفي Le Frons Scenae الذي يكمله انحاءان على الجانبين انحاءان يكملان، إنغلاق البناء.

---

١ - أي أرضية الـ Proscenium، والتي تسمى أيضا Pulpitum.

يتكون الحائط الخلفي أو Frons Scenae والذي به زخارف فخمة، من ثلاث طوابق من الأعمدة الناقصة ذات أحجام متدرجة بدءًا من أسفل إلى أعلى[٢]. مثل حائط الـ Skènè اليوناني، الذي به ثلاثة أبواب، يحتفظ الباب الرئيسي باسمه اليوناني "الباب الملكي" البابان الأخران يطلق عليهما اسم Hospitalia . أما بقية الأبواب الموجودة بالجدران المتعامدة مع الـ Frons Scenae فعادة ما يطلق عليها – وفقا لترجمة Perrault – اسم أبواب العودة Porte de Retours كما يقول Vitruve:

*"يجب الا يكون أمام حائط المسرح[٣] أية عوائق بحيث يوجد في وسطه باب مزخرف مثل أبواب القصور الملكية. وبابان آخران على اليسار واليمين لدخول الغرباء (...) بعد حائط المسرح هذا يجب عمل نتوءات ممتدة لها مدخلان أطراف أحدهما يؤدي إلى الميدان العام والآخر الذى نصل فيه من الريف إلى خشبة المسرح".*

Ibid., P. 167- 168

يرتفع حائط المسرح كما يقول Vitruve إلى نفس طول الرواق الذي يتوج المدرجات. إن وحدة الارتفاع هذه وهذا الخط الأفقي الذي يبرزه سطح قائم على أعمدة كان يشكل رابطا بصريًا ومعماريا بين الجزء العام من المسرح والجزء المخصص للممثلين. ويضيف Vitruve تبريرًا إضافيا لهذا التوافق في الارتفاع يتعلق بتقنيات الصوت:

---

٢ – يحدد Vitruve في المرجع الذي سبق ذكرة ص ١٦٦ – ١٦٧ النسب النظرية.

٣ – Scène معناها هنا حائط المسرح.

*"إن غطاء الرواق الذي يتحتم رفعه إلى أعلى الدرجات يجب أن يكون بنفس ارتفاع حائط المسرح Scène، لأن الصوت عندما يمر فوق نهاية الدرجات ويصعد إلى أعلى السطح يمكن أن يضيع عند وصوله إلى المكان ويضعف لو كان منخفضًا"*.

Ibid., P.162

إضافة إلى أن الـ Proscenium مغطى بسطح منحني يرتكز على الجدار الخلفي وعلى النتوءات. وكان هذا الغطاء يقوم بدور مهدئ للصوت، إن طبيعة تقنية الصوت في المسرح الروماني كانت تحكمها رنانات موضوعة تحت المدرجات – وكانت هذه الرنانات هي عبارة عن حفر مقعرة صغيرة يسميها Perrault "Petites Chambres" أي الغرف الصغيرة، موزعة بانتظام ومحفورة في الحائط العمودي من عاليه الـ Praecinctio أي الجزء المنبسط من الدرج الذي يقع عند منتصف ارتفاع المدرجات. وكانت هذه الحفر تضم أواني من البرونز تضاعف من الصوت.

كان مما يزيد من انغلاق المكان وجود خيمة مشدودة فوق المدرجات، في مستوى الأفريز العلوي للبناء: وكان دور هذه الخيمة الأساسي هو حماية المشاهدين من حرارة الشمس. وربما كانت تهدئ من الصوت أيضا.

**ضرورة أن يرى الجمهور الممثل:**

لم يسع معمار المسرح الإغريقي إلى حل مشكلة رؤية *"الممثلين"* من *"المشاهدين"*. بل على العكس فالأبعاد المتواضعة للـ Skènè وللـ Proskénion

قياسًا إلي المسرح كانت تسمح لنظر "المتفرج" بالهرب من حيز التمثيل: فقد كانت تشكل ممرًا بصريًا ورمزيًا بين المسرح وبين "المكان المقدس جدًا" الموجود به المحراب. استطاع Vitruve، الذي كان مهندسًا، أن يترجم بمفردات خاصة بالمكان المفهوم الجديد للعرض وللمسرح: فهو يوضح أهمية وضرورة دراسة مسألة رؤية الممثلين من الجمهور. وللمرة الأولى نجد مهندس مسرح يقوم بتنظيم الفضاء وفقا لنظرة المشاهد.

"إن ارتفاع الـ Pupitre يجب ألا يزيد عن خمسة أقدام بحيث يستطيع كل الذين يجلسون داخل الأوركسترا رؤية ما يفعله الممثلون".

Ibid., P.161

وهذا الاهتمام الذي أولاه الرومان لهذا الأمر قد تطور في الـ Rinascimento وأفرز بعد ذلك ما يسمى بالمسرح على الطريقة الإيطالية.

إن فكرة إمكانية غلق المسرح على نفسه فكرة منبثقة من المفهوم الرومانى للمسرح والتى تشير إلى أنه احتفال. مادام الدور المقدس للـ Skènè الإغريقية قد أختفي فأصبح الحيز المغلق الذي يقع بعد أبواب الـ Frons Scenae قد أصبح مكانا دنيويًا يتوارى فيه الممثل ويستعد لدوره. أن الجدار الخلفي لم يعد مكان مرور وتحول من اللا مرئي إلى المرئي وإنما أصبح نهاية، وعائقًا وسياجًا: بالنسبة للرومان، كان الأمر يقتضي أن تتركز أنظار الجمهور على الممثلين، والعمل على ألا تتشتت تلك الأنظار: لم يعد ما وراء المسرح اليوناني -Skènè سواء معبدًا أو منظرًا طبيعيًا حقيقيًا - يشكل جزءًا من منطق العرض، لم يعد من الضروري أن يرى. لقد شيد المسرح الروماني حاجزا أمام الرؤية: الجدار

الخلفي الذي يؤثر على رؤية المشاهد كما يؤثر الحائط على الكرة والذي يصد الرؤية ويرجعها على الـ Proscemium.

## ٢- الديكورات

لم تبق أي أثر لديكورات المسرح الروماني. ذلك لأنها كانت مصنوعة من الأخشاب والأقمشة المرسومة. ولكن تشهد بعض النصوص على وجودها. لكننا لا نعرف شكلها ولا مكانها ولا استخداماتها. سأستشهد ببعض النصوص التي تبدو متضارية أحيانًا والتي توصي ببعض الفرضيات حول استخدام قطع الديكور. والتي تتكون أساسًا من Périactes – منشور مستقيم مثلث الزوايا يغطيه قماش مرسوم – ومن ستائر مرسومة تظهر في مقدمة الـ Proscenium، أو أمام الـ Frons Scenae. كان سقف الـ Proscenium يتيح تعليق بعض الأشياء والبكرات والآت الرفع من أجل تحريك الستائر الخلفية.

كما أنه يمكن أن يتم تحريك الستائر بواسطة طاقة هيدروليكية: هناك بعض الأثار التي تشهد بذلك مثل مسرح Vaison - La Romaine ومسرح Alba الذين يظهران خندقًا داخل الـ Orchestra أسفل الـ Proscenium كانت مجموعة من السدود الصغيرة تربط الخندق بمجرى مائي عندما يكون الخندق فارغًا – في هذه الحالة كان يخفي ستارا مشدودًا داخل إطار خشبي – وعندما يكون مملوءًا كان الإطار يرتفع في الوقت الذي يرتفع فيه مستوى الماء فيما يتعلق بـ Les Periactes، يمكن أن نستشهد بـ Vitruve في ترجمة Perrault:

*"خلف هذه الفتحات (داخل الحائط الخلفي) توضع الديكورات التي كان يسميها الإغريق Periactous بسبب الآلات المثلثة الشكل والتي تدور. كان يوجد داخل كل آلة ثلاث أنواع من الزخارف تصلح لتغيير الديكور وذلك عندما تلف لتظهر جوانبها المتعددة: إذ إن ذلك ضروري من أجل تقديم الخرافات Fables؛ كما هو الحال عندما نريد إظهار آلهة يواكب ظهورها أصوات رعد مفاجئة" .*

Ibid. P. 167 - 168

ساد تفسير Perrault بخصوص المنظور الذي يظهر الموضوع من خلال فتحات أبواب الـ Frons Scenae لمدة طويلة بل وأحيانا نرى هذا المفهوم عند البعض في أيامنا هذه. ولكن في نص Vitruve نقابل صعوبات في الفهم تأتي من كون أننا لم نعثر على أية رسومات توضيحية. وقد اقترح عدد من المترجمين منذ نهاية العصور الوسطى بعض التفسيرات وعددا من الرسومات. وسأذكر هنا، على سبيل المثال، مختلف التفسيرات فيما يتعلق بالديكور، هناك قراءاتان للنص الأصلي الأولى من القرن السابع عشر والثانية من القرن الثامن عشر.

هذه أولا، فقرة La Pratique du théâtre تأليف L'abbé d'Aubignac الذي نشر عام ١٦٥٦ أي قبل ظهور الترجمة التي قام بها Perrault لكتاب Vitruve. "كان مسرح القدماء مكانا واسعًا وجميلا يشمل شرفات طويلة مغطاة، وممرات مزروعة بالأشجار وعددا من أماكن النزهة اللطيفة، حيث يمرح فيها الناس انتظارًا للعرض. كان هناك مبنى رائعا تطل شرفته التي تسمى Scène على مقاعد المتفرجين وأحيانا ما كان هذا الاسم يطلق على البناء كله. مقابل هذه

الشرفة توجد المنصة Echaffaut [٤] . في مساحة مستديرة يبلغ قطرها حوالي ثلاثين طولا تتقدم حتى وسطها عند الرومان، أما عند الإغريق فلم يبلغ تقدمها هذا الحد، ذلك لأن المهرجين ومن يقومون بالقفز ويطلقون النكات لا يصعدون إلى المنصة ويقدمون فكاهاتهم التي كانوا يعدونها من أجل تسلية الشعب. في مكان منخفض داخل الأوكسترا Orchestre . فوق المنصة كانت هناك ثلاثة أنواع من الزينة décordtions وفقا لأنواع القصائد الدرامية التي يمكن أن تقدم وهي تتكون من رسم لقصور ضخمة للتراجيديا، وبنايات عادية للكوميديا، ومناظر طبيعية للمسرحية الهجائية أو المسرحية الرعوية. كان ذلك مرسوما على اللوحات الموضوعة أمام شرفة البناء وكانوا يأخذونها ويستخدمونها وفقا لنوع المسرحية التي تقدم وهو ما يسمى Scene Ductile أو المشهد المرن. وإذا تقدمنا ناحية الـ Orchestre أو في الصالة لوجدنا على الجانبين ثلاثة أنواع من الزخارف وفقا لأنواع القصائد الدرامية التي يمكن أن تقدم وهي تتكون من رسم لقصور ضخمة للتراجيديا وبنايات عادية للكوميديا ومناظر طبيعية للمسرحية الانتقادية أو الرعوية. وفقا لفن المنظور كانت هناك مثلثات دوارة يحمل كل واحد منها ثلاث لوحات مرسومة يتم تدويرها حتى تتلاءم مع اللوحة الخلفية وكانت تسمى بالمنظر المتقلب أو المنظر الدوار. ولنا أن نتصور كيف أخطأ Barbaro في تفسيره لبعض مقاطع Vitruve باللبس في فهم كلمتى مسرح ومشهد اللتين لهما أكثر من معنى مختلف: إذ أنه بدلا من أن يميز بين معمار هذا البناء الضخم

٤ – معنى الكلمة في العصور الوسطى والقرن السابع عشر. أى "منصة".

الذي يطلق عليه اسم Scène وبين ديكور المسرح الذي يحمل نفس المسمى؛ فقد وضع تلك القصور والمنازل والمثلثات الدوارة على خط واحد في شرفة المبنى كما لو كانت كلها جزءًا منه بينما هي أشياء مصطنعة وضعت بقرب الشرفة، أشياء يمكن تغييرها، نزعها أو إعادتها أو الإضافة لها أو إنقاصها وفقا لنوع موضوع الكوميديا المقدمة دون أن تتأثر شرفة المبنى بأي تشويه".

Abbé d'Aubignac, La Pratique du théâtre, tome second, Le Discours de Ménage sur la Troisième Comédie de Térence, dissertation II, Chap. XVIII, "De la structure et des machines des Théâtres anciens," éd. Cit. P. 168- 170.

في دراسته بعنوان Essai Sur l'architecture théâtrale التي نشرت عام ١٧٨٢ يوضح Pierre Patte حجج وبراهين Galliani وهو "هاو" قام بترجمة ثانية لـ Vitruve في منتصف القرن الثامن عشر:

"إن جميع مفسري Vitruve كرروا حتى يومنا هذا مقولة إن المناشير الثلاثية[٥] يجب أن توضع وسط الفتحات الثلاث الضيقة في واجهة المسرح وأنها تكفي، رغم مضار صنعها وعدم ارتباطها ببعضها البعض، للتعبير عن تغير الديكور على الرغم من أنه ما من أحد قد فهم كيف يمكن أن يحدث مثل هذا النظام أي نوع من الإيهام (...) وحيث إنه لم تكن هناك أية إضاءات أخرى فقد

---

٥ – أي الـ Périactes

كان المشاهدون يعتبرون هذا الإيهام شيئا حقيقيًا. وقد كانوا واثقين أن القدماء لم يعرفوا أبدا سحر الديكور المسرحي رغم المبالغ الطائلة التي كانوا ينفقونها على عروضهم.

يرجع الفضل إلى السيد المركيز دي جالياني لأنه قد أوضح هذا الأمر في تعليقاته المتميزة التي ضمها إلى الترجمة الجديدة لكتاب Vitruve والتي نشرت في نابولي منذ عشرين عامًا تقريبًا. لقد أثبت أن المناشير الثلاثية لم تكن موضوعة، كما كنا نعتقد، وسط الأبواب الرئيسية الثلاثة وإنما كانت موزعة على جوانب المسرح؛ وقال إن نص Vitruve يحسم هذا الأمر وأن الرأي المخالف لم يعتمد إلا لأن مفسروه لم يفهموا المعنى الحقيقي للفقرة المعنية. وحيث إن هذه الترجمة غير منتشرة انتشارًا كبيرًا في فرنسا، (...) فإننا نعتقد أنه من المفيد أن نشير إليها بإيجاز مع تعليقات السيد المركيز دي جالياني.

*"Ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas, ita, uti mediae valvae, ornatus habeant Aulae Regiae: dextera ac sinistra hospitalia:* ***Secundum*** *autem ea spatia ad ornatus comparata Quae loca, Greci* ***Periactous*** *discunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonos habentes...* ***Secundum*** *ea loca versurae sunt procurentes, quae efficiunt una à foro, altera a peregre aditus in scenam".*

ترجم Perrault وبعض المفسرين الآخرين الفقرة السابقة كما يلي:

"يجب الا يكون أمام حائط المسرح أية عوائق وأن يكون معدلاً بحيث يكون في وسطه باب مزين مثل باب القصر الملكي وعلى اليمين واليسار بابان آخران لدخول الغرباء، "خلف" هذه الفتحات توضع الديكورات التي يسميها الإغريق Periactous بسبب آلات صنعت على شكل مثلث يمكن لفها... "وبعد" واجهة المسرح، يجب عمل نتوءات ممتدة لها مدخلان آخران أحدهما يؤدي إلى الميدان العام والآخر إلى الريف".

إن هذا ما يجعلنا نتخدع بخصوص الأطر المثلثة وفقا لما يقوله

M.Le Marquis de Galiani هو أن كلمة Secundum الأولى قد ترجمت دائمًا بكلمة "خلف"، بينما ترجمت كلمة Secundum الثانية بكلمة "إلى جانب" أو فيما وراء. وهذه المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، هي التي وفقا لرأيه، كانت سبب هذه البلبلة. وحالت دون إمكانية فهم هذا المقطع. كل ما يجب عمله هو ملاحظة تسلسل أفكار Vitruve حتى نفهم فكرته. أراد هذا الكاتب أن يصف أجزاء المسرح فبدأ بالجزء الأوسط:

Mediae valvae ornatus habeant Aulae Regiae:

ثم بدأ يتكلم عن المداخل الموجودة على اليمين وعلى اليسار

Dextera ac sinistra hospitalia ;

وبعدها استمر قائلا:

Secundum ea spacia adornatus comparata, بمعنى، ليس خلف هذه الأبواب، كما ترجمت من قبل إلى هذا الحين، ولكن إلى جانب هذه الأبواب، أو

مقابل هذه الأبواب وهي مساحات تصلح للديكور المثلث الذي يدور حول محور:
ثم تابع Vitruve وصفه وختمه هكذا:

إلى جوار هذه الأماكن . Secundum ea loca versurae sunt procurentes
هناك أماكن للممثلين الذين يفترض أنهم أتوا من الخارج أو من الريف إلى خشبة المسرح. وهذا الوصف يبدو، في واقع الأمر، بسيطا وطبيعيا: ويجعل تغيرات الديكور في المسرح القديم مفهومة، بينما التفسيرات الأخرى للنص جعلتها غير معقولة.

(Architettura di M.Vitruvio, colla traduzione italiana, comenta d'el Marchese galiani, Liv. V, chap. VII, P. 192).

Pierre Patte, Essai Sur L'Architecture théâtrale ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique, Paris, 1782, P. 41 a44.)

وحيث إنه لا توجد أية وثائق أكثر دقة، عن ديكور المسرح الروماني فإن الافتراضات تستمر وتظل تفسيرات كتاب Vitruve غير واضحة. ولنلاحظ في النهاية أن الرومان اخترعوا لفكرة المتعة والترفيه أماكنًا أخرى غير المسرح مثل الحلبة Les amphithéâtres من أجل العروض المائية أو قتال الحيوانات أو المصارعين على سبيل المثال كما أوجدوا الملاعب من أجل مسابقات عربات

الخيول وأيضا Les odéons وهي عبارة عن نماذج مصغرة للمسرح الكبير غالبا ما تقام إلى جوار المسرح وكانت مخصصة للحفلات الموسيقية وللقراءات.

*

* *

كان المسرح الروماني ترفيهًا ومتعة يمنحها الأباطرة لشعوبهم. لقد ورث المسرح الروماني شكل المسرح الإغريقي ولكنه يختلف عنه بشكل أساسي: يشهد بذلك معمار هذا المسرح والسينوغرافيا الخاصة به. ويمكننا أيضا أن نوجز سماته الأساسية: ينغلق المبنى على نفسه في بناء محكم ويذكرنا بالسلحفاة. ينقطع الجمهور عن العالم الخارجي ويبقى محاطا بدرقته. يظل الحاجز الرمزي موجودا أمام الـ Proscenium بين العمل الخيالي وبين الجمهور.

# الفصل الرابع

# مسرح العصور الوسطى

## القرن التاسع - القرن السادس عشر

لم يوجد مكانا مخصصا للمسرح في العصور الوسطى. لم يكن للمسرح مكانا محددًا، وإنما كان يمكن أن يقام في كل مكان: في زاوية أحد الشوارع، أو في ميدان عندما تقدم الفارس على منصات خشبية Tréteaux، أو داخل الكنيسة كأشكال أولى للطقوس الدينية "الممسرحة" وفي المدينة أثناء المواكب الملكية أو داخل أحد القصور لتقديم Les Mystères مسرحيات "الأسرار".

الأشكال المسرحية كثيرة في العصور الوسطي، تجمع بين العروض الطقسية ومشتقاتها مثل "الأسرار"ت "الالام" و "الخوارق" وبين أشكال رمزية مثل المسرحيات الأخلاقية، أو الدنيوية مثل مسرحيات "الحمقى" والفارس كان المسرح السياسي والانتقادي يقدم على منصات خشبية وفقا للظروف. وسينوغرافيا هذه الأشكال المسرحية ليست غريبة علينا ولا مجهولة منا: نحن نجدها على سبيل المثال فيما نسميه اليوم بمسرح الشارع. أما سينوغرافيا "الأسرار" أو "الخوارق" فترتكز على رمزية الفضاء وقد لا نفهمها أحيانًا: إنه فضاء موجه، ينحدر من رمزية العمارة الدينية.

يعالج هذا الفصل عروضا مستقاة من الطقوس الدينية. والدراسة غير المتعمقة التي نقدمها لبعض الأمثلة عن الأداء الطقسي في القرن التاسع والثاني عشر كانت ضرورية لانها تتيح لنا فهم استغلال الفضاء في مسرحيات "الأسرار" و "الخوارق".

### ١- "مسرحة" الطقس الديني:

### زيارة قبر السيد المسيح، مشهد اساسي "لمسرح" العصور الوسطى:

نستخدم في هذا الفصل تعبيرات مثل: دراما، طقس ديني، مسرح، خشبة مسرح سينوغرافيا وأيضا إخراج لأنه لا توجد كلمات بديلة كما أننا نستخدمها بمفهومها الحالي: وهذه الكلمات لا توازي كلمات أخرى مستخدمه في القرون الوسطى. إن عدم وجود إمكانية للرجوع إلى مفردات متعلقة بالمسرح في العصور الوسطى يفسر بعض الأمور: لم يكن "المسرح" يعتبر احتفالا ولا حدثا متفردًا، بل لحظة من لحظات طقس ديني في أغلب الأحوال. إلا أنه قد أصبح من المعتاد اليوم أن نسمى "مسرحًا" جزءًا من طقوس العصور الوسطى الدينية ذلك لأنه لا توجده مفردة أخرى تؤدي الغرض. وقد بدأت أولا داخل الكنائس ثم انتشرت في المدينة كلها، أثناء الاحتفالات الدينية.

حتى القرن التاسع كانت النصوص

- تُقدم حتى "تُسمع" ويُشعر بها بواسطة الغناء، والمردات الكنسية والصلوات الجماعية والقراءات...

– تشاهد بواسطة النحت والرسم الجداري واللوحات والفسيفساء التي تزين الكنائس.

– يُشعر بها أيضا، بواسطة عمارة الكنيسة، بتنسيق مساحاتها وبالاستخدمات المتعددة للسلم أو بعملية الإخفاء والإظهار وبالمسار الرمزى والمادى الذى تقدمه تلك العمارة للمؤمنين.

بدءًا من نهاية القرن التاسع وحتى بداية القرن العاشر أضاف الاكلريكيون عنصرًا جديدًا، لهذه المجموعة المعقدة من الإشارات التي توصل المؤمنين إلى فهم النصوص الدينية: ادخل Le jeu Liturgique الأداء الطقسي داخل الطقس الديني. وكان أول أشكال الطقوس الدينية "الممسرحة" قد ظهر بمناسبة احتفالات عيد الفصح وكان يدور حول زيارة السيدات المقدسات لقبر القيامة. إن هذا الطقس الديني "الممسرح" لم يبتكر كي يتم اثناء القداس ولكن أثناء صلاة الفجر أو صلاة الغروب. ولكن لو أن هناك أثناء القداس "حضورا حقيقيًا" يتم بواسطة أسرار القربان المقدس فإن التمثيل الطقسى يقدم "تمثيلا": فالحضوران ليسا لهما نفس الجوهر لذلك فهما لا يمكن أن يتما أثناء نفس الطقس الديني.

إن فكرة "التمثيل" وهي تختلف تماما عن فكرة "الحضور" تظهر في نص من النصوص الأولى الخاصة بمسرحة الطقس الديني التي وصلت إلى أيدينا: La Regularis التي كتبها قس وينشستر Saint Ethelwoldبين عام ٩٦٥ و٩٧٥،

كتب يصف "التمثيل" الطقسي للزيارة [1] Visitatio وهذا التمثيل مستوحي من طقس كـان يتم في السـابق داخل دير فلوري Abbaye de fleury [2]. يشكل وصفه تدوينا "للإخراج" حيث إن النص مأخوذ عن الأناجيل. إن أول كراسات "الإخراج"، لو أننا استخدمنا هذه المفردة الجديدة، يستحق أن نشير إليه بتوسع وأن نعلق عليه، لأنه يمدنا بمعلومات ثمينة سواء عن فكرة القساوسة ورجال الدين أو عن "مسرحة" الطقس الديني أو عن عرضه.

"حتى نحتفل بدفن مُخَلِّصِنا وحتى نقوى من إيمان العامة الذين لا علم لهم وحديثي التنصر بتقليد الفعل الحميد لبعض رجال الدين، فقد قررنا أن نتبعه (...) في جزء من المذبح حيث توجد حفرة يوضع فيها "*تقليد لقبر السيد المسيح*" [3]. يغطيه حجاب من كل نواحيه (...) يتقدم شماسان يحملان **الصليب** الذي يلفانه بكفن ثم يمضيان به وهما يتغنيان ببعض التسابيح (...) حتى يصلان إلى مكان القبر ويضعان الصليب **كما لو أن الصليب كان جسد سيدنا** ثم يقومان بدفنه (...) على أن يحتفظ بالصليب المقدس حتى ليلة القيامة (...) في يوم عيد القيامة المقدس وقبل صلاة السحر يقوم خدام الكنيسة برفع الصليب كي يضعوه في مكان مناسب وبينما يُتلى الدرس الثالث، يرتدي أربعة كهنة ملابسهم، يدخل

---

١ - زيارة السيدات المقدسات لقبر السيد المسيح راجع متى ٢٨، ١ - ٨ مرقص ١٦، ١ - ٨، لوقا ٢٤ ، ١-٨.

٢ - فلورى Fleury، اصبحت الآن Saint - Benoît - Sur Loire

٣ - الكلمات التي تحتها خط هي تلك التي سيتم التعليق عليها على نحو خاص في بقية هذا الفصل.

أحدهم مرتديا كتونة * ويبدو كما لو كان منشغلا بشى آخر ويذهب متلصصا إلى القبر ويجلس صامتا وهو ممسك بسعفة نخيل في يده.[٤] عند المرد الثالث يأتي الثلاثة الآخرون في حلل مقدسة يمسكون بالمباخر ويقتربون من القبر ببطء على طريقة الذين يبحثون عن شيء ما لأن كل ذلك إنما يتم كي نصور الملاك الجالس فوق القبر والنسوة اللائي جئن من أجل مسح جسد السيد المسيح بالزيت المقدس.

عندما يرى الجالس اقتراب من اعتقد أنهم فقدوا وتاهوا ولكنهم يبحثون، وعندما يردد بصوت رخيم ومنخفض ال Quem Queritis (عمن تبحث)؛ حتى النهاية يرد الثلاثة بصوت واحد: "يسوع الناصري" ويُرد عليهم: "أنه ليس هنا؛ لقد قام من الموت كما تنبأ. ادهبوا واعلنوا أنه قام من بين الأموات" يطيع الكهنة الثلاثة هذا الأمر ويلتفتوا إلى ناحية الكورس وهم يقولون: هلليلوا، لقد قام السيد من الموت!"

بعد ذلك يتلو الجالس كما لو كان يذكرهم تسبيحه: "تعالوا لرؤية الرب" ثم ينهض ويرفع الحجاب ويريهم المكان الذي كان به الصليب حيث لم تبق إلا الأثواب التي كان الصليب ملفوفًا بها. بعد أن رأوا ذلك يقومون بوضع المباخر

* كتونة رداء أبيض يرتديه القساوسة عند الصلاة.

٤ – نرى أن الأمانة والدقة في نقل ما جاء بالأناجيل أمانة كبيرة بل تامة. على سبيل المثال وضع الملاك وهيئته وملابسه راجع متى ٢٨ – ٢ ، ٣ : "(...) هبط ملاك الرب من السماء، ودحرج حجرًا ثم جلس فوقه. كانت هيئته مثل البرق وملابسه بيضاء كالثلج" ومرقص ١٦–٥ "دخلن إلى القبر ورأينا شابًا جالسًا إلى يمينه مرتديا ثوبا أبيض".

التي جاءوا بها داخل **نفس القبر** ويأخذون الكفن ثم ينشرونه ناحية رجال الكنيسة **كما لو أنهم يظهرون** أن السيد قد قام من الموت لأنه لم يعد ملفوفًا بالكفن ثم ينشدون تسبيحة: "قام السيد من القبر". واضعين الكفن فوق المذبح. بعد انتهاء الترتيلة يبدأ الكاهن الذي سعد بانتصار ملكنا ، في غناء إنشودة:

Te deum Laudamus

ثم تدق كل الأجراس معًا بمجرد أن يبدأ.

Cité in Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Age, Paris, éd. Rieder 1928, P. 10 - 11

تجتمع هنا كل العناصر المكونة لما نسميه اليوم مسرحًا.

١ – في البداية تمثيل نص: من مقاطع الأناجيل التي تحكي زيارة النساء للقبر.

٢ – ثم نجد بعد ذلك أفكارا عن التمثيل والمحاكاة، والتصوير فمنذ العصور الإغريقية القديمة صار هذان المفهومان المقترنان أساسًا للمسرح. ويعبر نص Saint Ethelwoodعنهما باستخدمه المتكرر لكلمات مثل "تقليد" و "كأنه" و "كأنه" "على طريقة" "تصوير" إلخ...

إن المحاكاة Mimésis فى الطقوس الدينية الأولى تتم وفقا لمجموعة قوانين خاصة بالممثلين و "بالمتفرجين". وتلك القوانين رمزية بالنسبة لبعض العناصر وتقترب من حرص على محاكاة الواقع بالنسبة لعناصر أخرى:

يظهر القانون الرمزي في عملية التمثل الدائمة التي يقوم بها Saint Ethelwold بين المذبح وبين القبر أو بين الصليب وبين جسد السيد المسيح: ففي بداية المقطع الذي رجعنا إليه نجد الصليب وقد لُف بقماش - وصف بأنه "كفن" دون أن يكون قد أشير إلى فكرة التصوير بعد - ثم وضع الصليب "كما لو كان جسد سيدنا". في بقية النص، يبدو تمثيل جسد السيد المسيح بالصليب شديد الوضوح حتى أنه لا يستخدم كلمات تدل على فكرة التقليد: فكلمة صليب تستخدم كمرادف لكلمتي جسد المسيح (" يريهما المكان الخاص بالصليب") وعلى العكس نجد "السيد الذي قام من الأموات" بدلا من "الصليب" الغائب. إن الترميز مدعم علاوة على ذلك من خلال توظيف الفضاء والعمارة.

- الحرص على محاكاة الواقع يظهر في الإشارة إلى النقل والترحيل. فالصليب، على سبيل المثال يجب أن يتحرك "قبل صلاة السحر" أي قبل "العرض" كي يكون المذبح الذي يمثل قبر السيد المسيح، خاليا بالفعل. مثال آخر على الاهتمام بمحاكاة الواقع في "أداء" الممثل هذه المرة: الكهنة الثلاثة الذين يمثلون السيدات الثلاث يجب أن يقتربوا "خطوة خطوة من القبر، على طريقة من يبحث عن شيء".

يتجاور الترميز مع قانون "محاكاة الواقع"، ولا يقدم نص Saint Ethelwolol أية حدود بين الواقع والخيال، ولا بين الرمز والشيء الذي يُرمز إليه. على سبيل المثال نرى دائما صفة المذكر ترتبط وتشير إلى السيدات

المقدسات: فالخيال الذي تم تقبله يمكن أن يتطابق مع الحقيقة ويعدل منها. واستخدام المفردات غير المحددة التي تدل على ما يشار إليه وعلى ما هو حقيقي يشهد بالتحول المستمر والسهل من أحدهما إلى الآخر.

٣ – وجود من نسميهم الآن "بالممثلين" هو عنصر أساسى لأي عرض مسرحي. أربعة كهنة يمثلون النساء الثلاث والملاك. يعطي نص Regularis Concordia بعض الإرشادات عن الملابس والحركات واستخدام الصوت عند الحديث – أو الغناء – "بصوت رخيم ومنخفض" بالنسبة للملاك – وعن التنقل في المكان.

٤ – إن الطقس الديني المسرح، مثله مثل أي عرض مسرحي كان يقدم من أجل جمهور: رجال الدين والمؤمنين لاسيما "الذين لا علم لهم وحديثي التنصر".

٥ – استخدام الإخفاء والإظهار يعد عنصرا موجودا في كل أشكال المسرح. كما أن الستار علامة وأداة في الوقت ذاته. ونجد أيضا، وأن كان بشكل متحفظ، عنصرًا من نوع "الحجاب الذي يغطيه من كل نواحيه" أي يغطي المذبح وذلك "كتقليد للقبر". إن هذا الحجاب الذي يحيط بالمذبح هو، بلا شك ذكرى للستار الذي كان في بعض الكنائس الشرقية المسيحية يفصل بين صحن الكنيسة وبين المذبح وكأنه تصوير مسبق لحامل الإيقونات Iconostase في الكنيسة الأرثوذكسية.

٦ - عنصر أخير من عناصر المسرح: حيز العرض وهو هنا الكنيسة

منذ أول تمثيل للطقوس الدينية ارتكز رجال الدين على رمزية العمارة وسينوغرافيا الكنيسة واستخدموا اتجاهات المكان لتيسير فهم النص المقدس وهذا ما يبينه التحليل الذي سنورده فيما يلي.

**استخدام رمزي للفضاء:**

إن "مسرح" النصوص المقدسة مثلة مثل العمارة في العصور الوسطى يعتبر عنصرًا يعبر عن فكر ذلك العصر لا يمكننا فهم وقراءة سينوغرافيته إلا من خلال عمارة الكنائس إذ إنها إحدى لوازمه الطبيعية.

إن أصل "مسرحة" الطقوس الدينية يرجع إلى عصر شارلمان Charlemagne في فكر ديني ورمزي عبر عنه الفضاء والعمارة.

كان تصميم الكنائس في هذا العصر يتميز بوجود عنصرًا معماريا غرب صحن الكنيسة يسمى Massif antérieur أو Massif occidental أو antéglise؛

- أو بتضاعف صدر الكنيسة: واحدة إلى الغرب مع contre - Choeur * والثانية شرق, صحن الكنيسة مثل كنيسة Saint - Gall.

على سبيل المثال فإن تصميم الكنائس ذات الـ Massif occidental له مثال

---

*جزء من بعض الكنائس يحتوي على مذبح في مواجهة الكورس. (المترجمة)

في دير سـانتـولا L'abbaye de Centula (الذي يسـمـى اليـوم Saint Riquier)، إلى جوار Abbeville والذي شيد بدءًا من عـام ٧٩٠ نزولا على رغبة Angilbert زوج ابنة شارلمان [٥] (انظر اللوحة رقم ٣)

كان شكل * Le Massif occidental مرتبطا بالموت، وبالقيامة، وبقبر السيد المسيح في القـدس، وبالتـالي كان يمكن أن يصير ضـريح أسـرة الأمـبـراطور[٦] أو المكان الذي تدفن فيه الشخصيات الدينية الهامة. كان يحتفل فيه بجانب كبير من طقوس أعياد القيامة، والمراسم الجنائزية واحتفالات العماد - التي تعتبر قيامه جديدة من الظلمات [٧] وقد دفع المنطق الرمـزي رجال الكنيسـة إلى استخدام حيز الكنيسة الذي يرمز إلى القبر وإلى المرور من الظلمات إلى القيامة وذلك عند تمثيل الطقس الديني زيارة "السيدات المقدسات لقبر السيد المسيح " Visite des Femmes au tombeau كان المذبح الذي يصور قبر السيد المسيح في وسط الكنيسـة وكان التمثيل يتم بشكل كامل. ثمة تطابق تام بين اللحظة التي

---

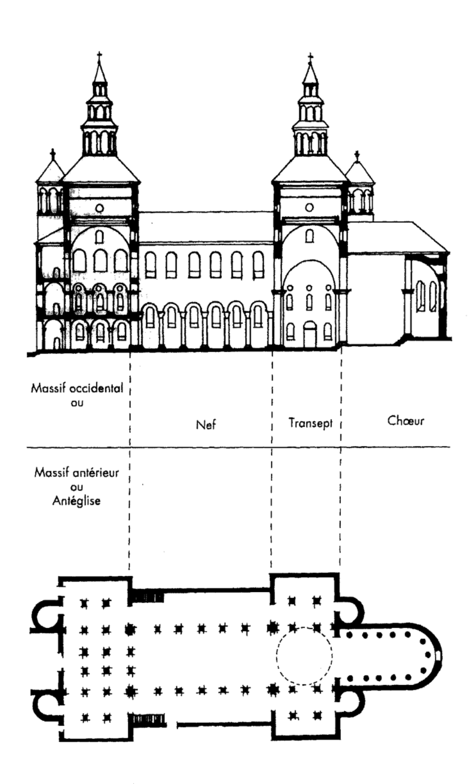
٥ - راجع: Carol Heitz, Recherches sur les rapports entre l'architecture et la liturgie à l'époque carolingienne, Bibl. Générale de l'école Pratique des Hautes Etudes, VI e Section, Sevpen, 1963.

* Massif antérieur ou massif occidental ou antéglise هو مـجـمـوعـة من التكوينات داخل كنيسة ذات شكل مستطيل تشمل أبراجًا وكنه (سقيفة) ومنبر (المترجمة)

٦ - قبر Pépin Le Bref داخل كنيسة Saint Denis

٧ - في معمار الكنائس الأرثوذكسية نجد نفس الرمز.

تصورها السيدات المقدسات أمام قبر السيد المسيح وبين المكان الذي تتم فيه هذه الزيارة: إن قصة القيامة كانت تقدم في المكان الذي يرمز إليها. أما الرابط مع باقي أنحاء الكنيسة فكان ناحية صحن الكنيسة ومكان الكورس مع تبادل بعض الأغاني الدينية والتراتيل بوجه خاص.



Massif occidental
ou
Nef
Transept
Chœur
Massif antérieur
ou
Antéglise

## ٢ - "التمثيل" من أجل التعبير عن النصوص :

بدأ تمثيل الطقس الديني في Le Massif antérieur أثناء حكم شارلمان ثم ما لبث أن انتشر داخل البناء الديني بأكمله، بدءًا من نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الثالث عشر، ثم امتد إلى خارج الكنيسة ثم غزا المدينة. يمكن أن نشير إلى عدد من الحلقات التي بدأت بتقديم الطقوس الدينية ثم ما لبثت بين القرن التاسع والقرن الرابع عشر أن قدمت مسرحيات الأسرار Mystères في المدينة.

تستخدم مسرحيات الطقس الديني حيز الكنيسة بمعناه الرمزي وقد اخترنا أن نتعمق في دراسة السينوغرافيا من خلال مثال محدد هو مسرحية "حجاج عمواس" Le Jeu des Pélerins D'Emmaus التي قدمت في نهاية القرن الثاني عشر أو ربما في بداية القرن الثالث عشر في كاتدرائية روان.

إن هذا المثال النموذجي يمكن أن يشكل نموذجا ومقياسًا يساعد في تحليل عروض أخرى داخل الكنائس.

في القرن التاسع كان أول تقديم لنطقس الديني معزولا ، كما رأينا في Le massif occidental. وبدءًا من القرن الثاني عشر صارت الكنيسة كلها ممتلئة بالعروض.

يقدم مخطوط Jeu des Pélerins d'Emmaus الذي وجد في مدينة روان في القرن الثالث عشر [٨] وكذلك نص Saint Ethelwold معلومات ثمينة عن "الإخراج" وعن "السينوغرافيا". قبل أن أورد ترجمة هذا المخطوط، أرى أنه من الضروري أن أذكر نص إنجيل لوقا لأن مسرحية روان Rouen تتبع النص سواء في كلماته أو في روحه.

"على طريق عمواس:

"وإذا اثنان منهم كانا منطلقين إلى قرية اسمها عمواس (...) وكانا يتكلمان بعضهما مع بعض عن جميع هذه الحوادث وفيما هما يتكلمان ويتحاوران اقترب إليهما يسوع نفسه وكان يمشي معهما. ولكن أمسكت أعينهما عن معرفته.

- فقال لهما ما هذا الكلام الذي تتطارحان به وأنتما ماشيان عابسين؟ فأجاب أحدهما الذي اسمه كليوباس.

- وقال له هل أنت مغترب وحدك في أورشليم ولم تعلم التي حدثت فيها في هذه الأيام؟

- فقال لهما وما هي؟ (...)

- فقالا المختصة بيسوع الناصري (...)

- فقال لهما أيها الغبيان والبطيئا القلوب في الإيمان بجميع ما تكلم به الأنبياء! أما كان ينبغي أن المسيح يتألم بهذا ويدخل إلى مجده؟ (...)

---

٨ - Ms. Rouen 222 وفقا لما يقوله Gustave Cohen فإن هذا المخطوط منقول عن نص أصلي يرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر.

– ثم اقتربوا إلى القرية التي كانا منطلقين إليها، وهو تظاهر كأنه منطلق إلى مكان أبعد، فالزماه قائلين:

– أمكث معنا نحو المساء؟ وقد مال النهار، فدخل ليمكث معهما. فلما اتكا معهما أخذ خبزًا وبارك، وكسر وناولهما. فانفتحت أعينهما وعرفاه؛ ثم اختفى عنهما. (...)

فقاما في تلك الساعة ورجعا إلى أورشليم (...) وأما هما فكانا يخبران (...) بما حدث في الطريق وكيف عرفاه عند كسر الخبز."

انجيل لوقا ٢٤، ١٣ – ٣٥

وها هو الآن نص المخطوط وهو عبارة عن كراس من كراسات "الإخراج":

"بعد منح البركة يبدأ الموكب متوجها إلى **مكان العماد** كما يحدث في عيد القيامة. يتوقف الموكب وسط **صحن الكنيسة** ثم ينشد مزمور "in Exitu". في نهاية المزمور يأتي **رجلان من الصف الثاني يرتدي كل منهما عباءة وغفارة*** **ويمسك بعصاة وخرج مثل الحجاج ويدخلان إلى الكنيسة من الباب الغربي** ويتقدمان **بخطى بطيئة** حتى الموكب. بعد انتهاء المزمور يتوقفان على رأس الموكب ويأخذان في إنشاد ترنيمة "Jesu nostra redemptio"، (...) يجئ **كاهن** يرتدي **كتونة ومنصفة** ** يجئ حافيا وهو يحمل الصليب بين يديه ويدخل الكنيسة من

٩ – العبارات التي تحتها خط ستكون موضع دراسة منا في بقية النص

* الغفاره رداء واسع يلبسه الأحبار في الهيكل (المترجمة)

**منصفة: قطعة قماش تغطي عنق وكتفي الكاهن عند القداس (المترجمة)

بابها الغربي ويتقدم منهم وقد خفض وجهه ثم يتوقف بينهم ويقول:

"Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem **ambulantes**, et " estis tristes?

يندهش الرجلان ويتأملانه قائلين:

"Tu solus peregrinus es in Jherusalem et non cognovisti quae facta in illa his diebus". "quae [11]?"

يتسائل الكاهن فيجيب الرجلان:

" De Jhesu Nazareno (...)."

نظر إليهما الكاهن قائلا:

"O Stulti et tardi corde" : (...) [١٢]

بعـد ذلك يتصـرف **الكاهن ويتظاهر** بأنه منطلق إلى مكان أبعـد ولكنهمـا يتسارعان فى احتجازه ليلزمانه بالبقاء **كما لو كانا** يدعوانه لمشاركتهما الطعام ثم يشيران بعصاتهما إلى القصر قائلين:

Mane Nobiscum" (...)."

---

١٠ - لوقا ٢٤، ١٧.

١١ - لوقا ٢٤، ١٨.

١٢- لوقا ٢٤، ٢٥.

ويأخذان في الإنشاد حتى يوصلانه إلى بيت القربان الذي أعد وسط صحن الكنيسة الذي يشبه قصر عمواس ويصعدان إليه ويجلسان أمام المائدة المعدة، فيجلس السيد المسيح أمامهما ويكسر لهما الخبز. عند كسر الخبز يتعرف على هويته الرجلان فينسحب ويختفى (evanescat) من أمام أعينهما نهض الرجلان كما لو كانا مذهولين ويأخذان فى إنشاد هللويا وهما ملتفين ناحية الموكب (...).

يلتفتان إلى حامل الكتاب المقدس (Pulpitum) [١٣] وينشدان الآية التالية:

"Dic nobis, Maria, quiol vidisti in via"

بينما يرد كاهن من الصف الأول، يرتدي حلة فخمه فوقها منصفة مربوطة بنفس الطريقة التي تربط بها النساء رؤوسهن، قائلا:

"Angelicos testes, sudarium et vestes." (...)

ثم يقول[١٤] بعد ذلك:

"Surrexit Christus, Spes nostra, Preacedet vos in Galileam."

ينشد الكورس الآيتين التاليتين وعلى هذا، تنسحب مريم والرجال ويدخل الموكب ضمن الكورس وهنا تنتهي صلاة الغروب Les Vêpres.

Cité in Elie Konigson, L'Espace théâtral médieval, Paris, ed. CNRS, 1975 p. 27-28.

---

١٣ - أي ناحية الكورس.

١٤- يقول الكاهن الذي يمثل مريم.

### تنقل بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي:

يقدم لنا هذا النص إضاءات ثمينة تبين طريقة عرض "المسرح" في العصور الوسطي من ناحية، وطريقة عمل "السينوغرافيا" من ناحية أخرى.

فنجد كما في La Regularis Concordia إرشادات متعددة تتعلق بفكرة التقليد كما نجد أيضا رغبة في المصداقية تدل عليها a minima بعض الإشارات التي تقربنا من الواقع حتى وإن كانت تلك الإشارات غير واقعية مثل الإشارة إلى العصا وإخراج الحجاج أو المنصفة المربوطة "على طريقة النساء" كي يميز مريم. هذه الرغبة في المصداقية نجدها أيضا في بعض الإرشادات في الأداء مثل خطى الرجلين البطيئة أو دهشتهما (كما لو كانا مذهولين").

في هذا النص، كما في نص Saint Ethelwold نجد المصداقية تتواكب مع استخدام تقنين يسمح أو ربما يغرى "بالتحول" من أحدهما إلى الآخر - التحول من النص كما لو كان شيئا مرئيًا - إلى المجاز أو الرمز. على سبيل المثال لو أن خرجي الرجلين الذين "يؤديان" دور الحاجبين كانتا مجرد قطع أكسسوار تندرج تحت فكرة المصداقية فهل صليب الكاهن الذي يؤدي دور يسوع هو أيضا قطعة أكسسوار تميز "الشخصية". لقد رأينا في نص Saint Ethelwold أن الصليب يمكن تفسيره من قبل المؤمنين على أنه مساوٍ للمسيح الذي قام من الأموات. إن الصليب هنا هو صفة تميز "الشخصية" التي "يمثلها" الكاهن: والأكسسوار يأتي من مستوى رمزي في اللغة.

إن التنقل بين المعنى الأول، الحرفي، والمعنى المجازي دائم، نجد مثالا آخر في إشارة "لأداء الممثل" التي نميل اليوم لفهمها بالمعنى الحقيقي وإن كان المعنى المجازي واضحا أمام المؤمنين الذين يشاهدون الاحتفال بالطقس الديني. والأمر يتعلق بأن يوصي الكاهن الذي يقوم بدور السيد المسيح بأن يتقدم "خافضا وجهه". الإشارة ليست واقعية كما أنها ليست قابلة للحدوث بل تبدو متعارضة مع نص أنجيل لوقا :"وفيما هما يتكلمان ويتحاوران اقترب إليهما يسوع نفسه وكان يمشي معهما" (لوقا ٢٤، ١٥) لماذا يتقدم يسوع "مطأطئ الرأسى" لو أنه أراد أن يقترب منهما ويكمل معهما الطريق؟ الإجابة في هذه الجملة من نص لوقا : "ولكن أمسكت أعينهما عن معرفته" (لوقا ٢٤، ١٦) لو كان الكاهن - يسوع خافضا وجهه، فذلك للتأكيد على أن الرجال لا "يرون" السيد المسيح. فالأداء التمثيلي للنص الديني لا يحتفظ إلا بالحوار الموجود داخل النص. وفكرة أن الرجال قد "امسكت أعينهما عن معرفته" لا تثير أي تعليق على طريقة الأداء، ولكن قد تم التعبير عنها بطريقة مرئية واضحة في صورة تُقرأ بالمعنى المجازي: إن العمى النفسي للرجال في تلك اللحظة، هو فكرة مجردة في النص، قد تم التعبير عنها بشكل ملموس بواسطة انقلاب وجهة النظر بجعل الكاهن - يسوع غير مرئي من الرجال. أن تمثيل الطقس الديني مثله مثل النصوص المقدسة يتلاعب هنا بمعنيين لكلمة يرى Voirأما أن يرى بحواسه أم يرى بروحه. إن هذا المثال يجعلنا نفهم كيف كان تمثيل الطقس الديني في العصور الوسطى له أكثر من مستوى في قراءة ما هو مرئي [١٥].

---

١٥ - إن هذين المستويين لقراءة الشيء المرئي والملموس قد تلاشيا رويدا رويدًا لصالح الرؤية الحقيقية والمحتملة. (انظر فيما يلي ، وعلى الأخص، الفصل الثامن).

## الطقس الدينى والاستخدام الرمزى للمحور الشرقى - غربى للكنيسة :

### الموكب : مسيرة مادية وروحيه :

إن أول إشارة هامة فى هذا المخطوط تتعلق بكون التمثيل يحدث في داخل الموكب الذي يتم شرح تقدمه داخل الزمان [١٦] والمكان بشكل واضح. يبدأ الموكب من "مكان العماد" أي غرب الكنيسة، بعد المدخل مباشرة، في مكان احتفظ برمزية شكل الـ Massif Central الذي ساد في عصر شارلمان أي أنه المكان الذي يرمز إلى القيامه الأولى من الظلمات بواسطة العماد. يتوقف الموكب، وسط صحن الكنيسة، وينتهي مكان الكورس. أن استخدام فضاء الكنيسة متناسب تمامًا مع معنى القصة "التي تمثل": ومحور غرب – شرق يوصل رمزيا من البشرى إلى القدسى، من الوقتي إلى الروحاني، من الليل إلى النهار، من الموت إلى القيامة أو من الحياة الدنيا، إلى الحياة الأبدية.

في إنجيل لوقا يتم لقاء الرجلين في عمواس بالسيد المسيح بعد القيامه. وفي "مسرحية" القرن الثاني عشر يقع هذا اللقاء أيضا بعد القيامة، داخل المكان هذه المرة، أي في وسط صحن الكنيسة، في منتصف الطريق الذي يقود المؤمن من المخلوق إلى غير المخلوق. إن لقاء السيد المسيح والكشف الذي يليه يقودان

---

١٦ – انظر الإشارة إلى التوقف "وسط صحن الكنيسة" في مزمور In Exitu في بداية العرض.

الموكب ماديًا ورمزيًا إلى أبعد من ذلك، إلى داخل مكان / الخورس * وهو مكان مقدس لا يصل إليه البشر. من مسيرة بسيطة نستطيع أن نفهم إلى أية درجة يرتبط الطريق الروحاني بالطريق المادي في الطقس وبالتالي في العرض.

**الدخول: رمزية اليمين واليسار:**

يحدد المخطوط أن رجلين من الصف الثاني - يمثلان الحاجان - يدخلان "من الباب الواقع على اليمين الغربي" بينما السيد المسيح، يدخل "من الباب الواقع على اليسار الغربي".

كان المعنى الرمزي لهذا الاختلاف واضحا بالنسبة لرجال الدين والمؤمنين في القرون الوسطى.

يتوافق النص الذي أشرنا إليه مع وجهة نظر الرجلين الذين يدخلان وعبارة "الباب الواقع على اليمين الغربي" تشير إلى باب يقع بالنسبة لمن يدخل الكنيسة على يمين الباب الرئيسي: وهو الباب الجنوبي للشرفة الغربية. أما "الباب الواقع على اليسار الغربي" فيشير إلى بابها الشمال. ويجدر بنا أن نشير إلى أن الكنيسة في العصور الوسطى هي صورة رمزية لجسد السيد المسيح وصحن الكنيسة يمثل الساقان وجناحاها الذراعان ومكان الكورس الرأس أو الروح. من هذا المنظور تحدد الأماكن: أن يمين الكنيسة يقع على يسار من يدخل إليها.

---

* الخورس حيث يقوم المذبح الرئيسي

ونقابل نفس الانعكاس فوق اللوحات المنحوتة التي تزين سقيفة الكنائس. نجد شكلا مكررا على السقيفة الغربية يصور السيد المسيح في جلال، وأحيانا تحيط به هالة بيضاء، على يمينه بعض المختارين أو صورة للفردوس وعلى يساره الهالكين أو صورة للجحيم. عند دخول الكنيسة يقع الباب الذي على يسار من يدخل على يمين السيد المسيح، ناحية الخير، أو الروحاني أو الفردوس من المنطقي في رمزية الفضاء أن يستخدم هذا الباب لدخول الكاهن الذي يمثل السيد المسيح بعد القيامة. نفس المنطق الرمزي يحتم أن يدخل الحجاج، الذين لم يكتشفوا بعد نور الله، أو نور الإيمان، من الباب الذي يقع على يمينهم ولكنه على يسار السيد المسيح كما يبدو في الشكل المنحوت بالكنيسة: أنهم في بداية رحلتهم إلى المعرفة؛ فهم لا زالوا في الظلام ولن يصلوا إلى الكشف إلا فيما بعد؛ بعد أن يقطعوا شوطا في المسيرة، في وسط صحن الكنيسة. إن عدم إبصارهم قد صور بشكل رمزي بالدخول من يسار جسد الكنيسة.

**"مشهد" مؤقت: بيت القربان "المشابه".**

بالنسبة لاستخدام الفضاء ولمعناه، أي بالنسبة للسينوغرافيا فإن مقطعا من المخطوط يستحق أن نتأمله بشكل دقيق:

> (...) أوصلاه إلى **بيت القربان** الذي أعد وسط
>
> صحن الكنيسة **والذي يشبه** قصر عمواس.
>
> قصر عمواس.

وصعدوا إليه وجلسوا أمام المائدة المعدة،

جلس السيد المسيح بينهما وكسر الخبز".

هناك إشارتان واضحتان:

- فمن ناحية "بيت القربان" موجود في مكان مرتفع حيث إن على الكاهن وعلى الرجلين أن يصعدا إليه. يجب أن يكون إذن فوق منصة أو حامل خشبي - والكلمة المستخدمة في العصور الوسطى هي échafaud - أقيم بشكل مؤقت بمناسبة عرض "مسرحية حجاج عمواس". تجدر الإشارة إلى أنها أول إشارة إلى إقامة ما نسميه اليوم "خشبة مسرح مؤقته" تحدد مكانًا للعرض؛

- ومن ناحية أخرى، فإن "بيت القربان الذي يشبه قصر عمواس" يقع وسط صحن الكنيسة أي وسط المحور الرئيسي للكنيسة الذي رأينا أنه يمثل المرور من الظلام إلى النور. في فكر العصور الوسطى، تمثل الكنيسة المحور الأساسي للكون.

- تبدو الإشارات الأخرى في الفقرة، أكثر غموضًا: أي معنى نفهم من كلمة "بيت القربان أو عن أي تشابه يتحدثون؟ حتى نحاول الإجابة على هذه الأسئلة من الضروري أن نعود إلى النص الديني، الذي تمت ترجمته بطريقة مرئية. في إنجيل لوقا نجد أن فقرة حجاج عمواس تحكي كيف ظهر السيد المسيح الذي قام من الأموات للرجال، وكيف أتاح لهم أن يروا - بالمعنى الروحي - وجوده. لو أننا عدنا إلى العهد القديم، لسفر الخروج على الأخص فإننا سنجد أن "بيت

القربان" يمثل – كما سبق أن رأينا – الخيمة أو المحراب المتحرك الذي أمر الله موسى ببنائه حتى يظهر لبنى إسرائيل أثناء خروجهم إلى الصحراء (١٧).

– نجد في هذه المنصة المستخدمة كخشبة مسرح Ertrade - Scène، بعض عناصر La Skènè اليونانية، مكان الإله الذي لا يظهر وينبئ عن وجوده إلا بواسطة طقس "مسرحي".

– إن التشابه بين الـ Skènè اليونانية وبين الـ "Tabernacle" الذي يعرض فوق "منصة" مؤقتة وسط صحن الكنيسة شيء مثير للاهتمام. لا سيما أن كلمتي Skènè et Tabernacle لهما في الأصل معنى واحد: خيمة مقدسة غير متاح للبشر دخولها وهي مكان يتجلى فيه الله.

إن التشابه الذي يتحدث عنه المخطوط ليس تشابها ماديًا، أو واقعيا كما أنه ليس وهميا. ولكنه نوع من التوافق الشعري واللاهوتي والرمزي. كما أننا نجد عبارة أخرى تشير إلى فكرة المحاكاة : La mimèsis أن الـ Tabernacle (بيت القربان) الذي وضع فوق الحامل "يشبه" قصر عمواس وذلك بالمعنى المجازي للكلمة. وقد كان في نظر المؤمنين المكان الذي يتجلى فيه الله أمام البشر. يمكن الا نفهم هذا التشابه اليوم بسبب عدم درايتنا الجيدة بالنصوص. ولكنه كان واضحا بالنسبة للمؤمنين في العصور الوسطى.

أما المحاكاة (La Mimèsis) بطريقة التوافق الرمزي فقد ظلت واضحة في بقية المخطوط: " (...) جلسوا أمام المائدة المعدة، وجلس السيد المسيح أمامهما

١٧ – انظر الفصل الثاني من الكتاب وانظر أيضا العهد القديم، سفر الخروج من ٢٥ إلى ٣٠.

وكسر لهما الخبز" يأتي التشابه هنا من علاقة التوافق التي تظهر نقلا واضحًا لعبارات العهد القديم من المقطع الذي يوصي الله موسى أن يعد مائدة داخل أول قاعة من الخيمة ويضع عليها القرابين.

"وتصنع مائدة من خشب السنط (...) وتقدم على المائدة خبزا أمامي دائمًا".

سفر الخروج ٢٥، ٢٣، ٣٠.

إن (الخيمة - المشهد) Tabernacle - Scène التي نجدها في مسرحية حجاج عمواس هي أيضا صورة "تشابه" إلى حد كبير روح النص الديني: صورة تعبر - أو تترجم أو تصور - المكان الذي يقدم فيه البشر طعاما لألههم كما أنه المكان الذي يتجلى فيه الله، في عملية توافق مركبة بينها وبين بعض الإحالات إلى العهد القديم والجديد.

أما بخصوص الخيمة المشهد Tabernacle - Scène فإننا نستطيع، في النهاية، أن نشير إلى استخدام رمزي آخر لفضاء الكنيسة: فتجلى السيد المسيح لحجاج عمواس يتم، وفقا لنص الإنجيل، في الفترة الوسيطة أي في فترة الأربعين يوما التي تفصل بين القيامة وبين الصعود إذ ظل السيد المسيح، الذي قام من الأموات، مرئيا من قبل تلاميذه بهيئته البشرية [١٨] لمدة أربعين يومًا. أنه زمن انتقالي. وقد صور هذا الزمن الانتقالي لحجاج عمواس في مكان انتقالي أو وسيط ألا وهو وسط صحن الكنيسة. مثل الـ Skènè اليونانية - التي رأينا

---

١٨ انظر متى ٢٨، ١٦ - ٢٠ ومرقص ١٦، ١٤ - ١٨ ولوقا ٢٤، ١٣ - ١٩ ويوحنا ٢٠، ١٩ - ٢٣ وأعمال الرسل ١، ٦ - ٨.

أنها تحتل بشكل رمزي مكان الخيمة المقدس في سفر الخروج مكان انتقالي قبل المكان شـديد التـقـديس المخـبـأ الذي لا يدخله البـشـر - إن Tabernacle La Scène أي المنصة - بيت القربان في مسرحية روان Rouen هي مساحة انتقالية أي أنها بين مكانين: بين ما هو بعد الباب الغربي - مكان القيامة - ولكنه إلى ناحية الكورس - وهو ليس مكانا لتجلي أو لظهور، هو أيضا، وإنما المكان المقدس لسر القربان.

إن السينوغرافيا في القرون الوسطى كانت تلجأ إلى بعض الإشارات وإلى رموز يصعب علينا فهمها الآن. حيث إن مفاتيح تلك الإشارات والرموز قد فقدت. ولكن ربما التحليل الذي نقدمه انطلاقا من مسرحية "حجاج عمواس" قد يتيح لنا تصور الثراء وتشعب ودقة استخدام مسرح الطقس الديني في العصور الوسطى للفضاء.

### ٣ - مسرحيات الأسرار والخوارق والآلام:

إن اتساع رقعة تمثيل الطقوس الدينية قد أدى إلى ترك حيز الكنيسة، والخروج بالعروض إلى المدينة. وكما اتسع مكان العرض فقد اتسعت أيضا الموضوعات شيئا فشيئًا: إن أول عرض ديني كان يصور قصة زيارة السيدات المقدسات لقبر السيد المسيح أي ما يعادل بضعة سطور من الإنجيل. بعد مرور ثلاثمائة عام نجد " "Le Jeu d'Adam" مسرحية أدم" التي كتبها مؤلف مجهول في نهاية القرن الثاني عشر وهي تتناول موضوع غواية أدم وحواء وموضوع الخطيئة والعقاب. في نفس الفترة كتب Jehan Bodel "مسرحية القديس نيقولا".

Le Jeu de Saint Nicolas وهي تحكي قصة متشعبة، ومليئة بالأحداث والمغامرات عن أحد المسيحيين الذي تم أسره أثناء الحروب الصليبية والذي استطاع بفضل قوة إيمانه وبفضل القديس نيقولا أن يتم تحريره من الأسر وأن يقوم بتنصير ملك الأعداء. النص مكتوب بلغة عامية وهو يتكون من حوالي الف بيت من الشعر الثماني المقاطع. إن الجمهور الذي يوجه إليه هذا النوع الجديد من المسرح الديني قد اتسع: بداية من "مسرحية آدم" فقد امتنع الناس عن الكتابة باللغة اللاتينية وبدأ وا يكتبون باللغة المحلية [19] كانت مسرحيات الأسرار Les mystères ومسرحيات آلام السيد المسيح Les Passions تورد مقاطع طويلة من النصوص الدينية بينما كانت مسرحيات الخوارق Les Miracles والآلام Martyres تتناول حياة القديستين على شكل "احتفالات" تدوم عدة أيام. كان العرض من إعداد المدينة كلها نجد فيه التسلسل الطبقي لمجتمع العصور الوسطى وذلك في توزيع المهام لإعداد العرض وأدوار "الممثلين" بل والجمهور نفسه.

وموضوع هذه العروض موضوع واسع: بالنسبة لمسرحيات "الأسرار" كان يبدأ بالخطيئة الأولى وينتهي إلى الخلاص بالموت وقيامة السيد المسيح أي من بداية العهد القديم حتى نهاية العهد الجديد. أول نص وجد من مسرحيات الأسرار يحمل عنوان La Passion De Palatinus أي آلام السيد المسيح كتب في القرن الرابع عشر ويضم ألفي بيت شعر. أما La Passion d'Arras التي كتبها

---

١٩- باستثناء بعض المردات أو الـ Te deum الختامي في مسرحية "القديس نيقولا" للكاتب Jehan Bodel الذي توفى عام ١٢١٠ فإن كل إرشادات "الإخراج" التي نسميها اليوم الارشادات المسرحية didascalies ظلت تكتب باللاتينية.

Mercadé حوالي عام ١٣٤٠ فتحتوي على خمسة وعشرين ألف بيت شعر، وتنقسم إلى أربعة أيام. أما La Passion D'Arnoul Greban التي كتبت عام ١٤٥٠ فكانت تحتوي، في الأصل على أربع وثلاثين ألف وخمسمائة بيت شعر وقد قام Jean Michel في نهاية القرن الخامس عشر بتنقيحها حتى أنتهت في بداية القرن السادس عشر إلى خمسة وستين ألف بيت شعر. كانت عروض مسرحيات الأسرار تستمر عدة أيام وقد تمتد مثل La Passion التي قدمت في مدينة Valenciennes عام ١٥٤٧ إلى خمس وعشرين يوما.

بالإضافة إلى ضخامة وحدة الموضوع إلا أن الوحدة الدرامية كانت ترتكز على الاستخدام الدائم للرموز والتوريات وعلى الإيقاع المتكرر للشعر [٢٠] وترابط الصور المستخدمة مستعينا برمزية الفضاء كما كان السابقون يفعلون عند تقديم المسرحيات الطقسية الدينية داخل الكنيسة. أدى انتشار مسرحيات الأسرار إلى بعض التجاوزات وإلى أفقار هذا النوع، مما جعل برلمان باريس يصدر قرارًا عام ١٥٤٨ بمنع عرض الأسرار المقدسة لأن الممثلين كانوا "جهلاء" "ولم يكونوا قادرين على فهم ما يقولون" ولأن "تمثيلهم مثار الفضيحة والسخرية" ويؤدي إلى "التوقف عن خدمة الله وإلى انخفاض القدرة على العطاء والتصدق كما يؤدي إلى الزنا والفواحش التي لا نهاية لها" ظلت الأسرار المقدسة رغم ذلك، تقدم خارج باريس مثل Le grand mystère de Lucerne عام ١٥٨٣ كما رأينا استمرارًا لهذا النوع في إقليم بريتاني على سبيل المثال حتى القرن الثامن عشر.

---

٢٠ - أبيات ثمانية المقاطع Octosyllabes

## حيز العرض:

فيما يتعلق بحيز العرض المسرحي تظل أسئلة كثيرة بدون إجابة، بسبب عدم وجود وثائق يمكن أن نفسرها اليوم بطريقة لا تقبل الجدل. ولكن لماذا لا توجد وثائق قابلة للتفسير؟ الإجابة بسيطة ومركبة في الوقت ذاته يمكن أن نلخصها هكذا: أن آليات العرض في العصور الوسطى أصبحت غريبة بالنسبة لنا. إن العرض بطبيعته شيء عابر ولا تبقى منه إلا بعض الآثار - نصوص أو صور لم نعد اليوم قادرين على قراءتها وفهمها بدقة.

كما أن مفهومنا عن المكان يختلف تماما عن مفهوم العصور الوسطى له. وقد كرس Paul Zumthor دراسة قيمة عن موضوع تصور الفضاء في العصور الوسطى وهذا مقطع منها:

"لم يكن لدى لغات العصور الوسطى كلمات

تعبر بها حتى بشكل تقريبي عن فكرتنا عن

الفضاء. تلك علامة علينا أن نفسرها (...)

أن "الفضاء" في العصور الوسطى هو إذن

ما يقع بين اثنين: أي أنه فراغ يجب

إن نملأه. وهو يصير موجودا عندما

تزرع به مواقع. أما المكان فله معنى إيجابي ثابت

وثري: إنه متقطع يحدث وقعا عندما يتسع

(...) أن مكان إنسان وكذلك مكان شيء ما

يُرى كما لو أنه صفة من صفات ذلك الشيء أو

الإنسان (...) لم يحدث في أي مكان، بالنسبة لإنسان

العصور الوسطى ان كان هناك مكانا بدون حضور إنساني".

Paul Zumthor, La Mesure du Monde, Représentation de L'espace au Moyen - âge, Paris, Seuil 1993 p. 51.

إن هذا المفهوم للمكان وللفضاء والبعيد جدا عن مفهومنا الحديث يجعل النصوص والصور، في كثير من الأحيان صعبة الفهم. فبالنسبة لمسرحيات الأسرار ولنصوص المسرحيات الخاصة بالآم السيد المسيح تظل دفاتر حسابات مدير المسرح والمسئول عن العرض الخاصة بتكلفة بناء الديكور غامضة. فإن بعض الإيضاحات التي تبدو لنا اليوم ضرورية كانت غير ضرورية في العصور الوسطى: كانت بديهية، لذلك لم تكتب. يقدم لنا نص "حجاج عمواس" الذي سبق أن ذكرناه مثالا طيبا لهذا الأمر مع "خيمته التي تشبه قصر عمواس": إن هذا الشبه معقد بالنسبة لنا ومن الصعب تفسيره. لا تقدم لنا النصوص إلا عناصرًا وصفية قليلة لا تدحض.

نفس الشيء بالنسبة للصور. ما من مخطط محدد أو مرقم لآلية إخراج مسرحيات الأسرار قد وصل إلى أيدينا، ذلك لأن اختيار واستخدام المكان كان

يخضع لمنطق رمزي يعرفه مدير المسرح وأي تفسير للرموز بعمل رسومات توضيحية أو مخططات أو كلمات يعتبر غير ضروري.

المخططات تكاد تكون غير موجودة [٢١] توجد بعض الرسومات أو الديكورات المصغرة الخاصة بمسرحيات الأسرار لاسيما Le Mystère de La Passion الذي قدم في Valenciennes عام ١٥٤٧: تحتفظ المكتبة الأهلية بمخطوط رائع[٢٢] به رسومات مصغرة لـ Hubert Cailleau تصور أحداثها المختلفة. ولكن تفسير الرسومات المصغرة يبدو معقدًا، لأن المؤلف لا يرغب في تصوير واقع العرض، وإنما روح العرض. أو هو يقدم رؤية عامة للأماكن التي يتم فيها التمثيل، ويقدم Cailleau تلك الرسومات المصغرة ليصور ("المسرح الذي رسم - أو قدم كما كان ساعة أن عرض") بعد أن نقرأ هذه الإرشادة المدونة بخط اليد يمكن أن ننتظر أن نرى رسمًا يصور لنا حقيقية العرض ولكن ذلك لا يحدث. لو أننا تأملنا على سبيل المثال الأحجام النسبية للشخصيات والبنايات وللسفينة فسنلاحظ: أنها لا تتناسب مع عرض يسعى إلى المصداقية. كما أنه عندما "يصور" مسرحية الأسرار "كما كانت ساعة عرضها" لا يصور الرسام أبدا سياق العرض أي المدينة.

---

٢١ - بخلاف بعض الاستثناءات خاصة مخطط

(النصف الثانى من القرن الخامس عشر) Mystère de Donaues. Chingen ومخطط Mystère de Lucerne de 1583 . وهو ليس مخطط محدد ولكنه مجرد تخطيط عام للتوزيع.

٢٢ - مخطوط فرنسى ١٢٥٣٦ للـ B.N.F.

بالإضافة إلى أن تلك الرسوم المصغرة قد صممت تبعا لمقياس محدد الا وهو صفحة كتاب، وفوق سطح محدد الا وهو صفحة الكتاب أيضا. وهي مرتبة على شكل صور متتالية مثبتة على سطح واحد وكان تجاور هذه الصور لا يوحي بتقارب مكانى بل بتتابع زمنى : تتجول نظرة المشاهد داخل الصورة، أو من صورة إلى أخرى، وكأنه صدى لحركة حقيقية، حركة داخل زمان ومكان مشاهد المسرحية.

لم تكن الأولوية في العصور الوسطى هي رسم صورة تتوافق مع رؤية الإنسان، ولم يكن الهدف هو إيجاد التشابه، ولكن المهم هو التصوير الرمزي والمجازي. نتج عن هذا المنهج العديد من التأويلات المحتملة: على سبيل المثال فصور Valenciennes الصغيرة جعلت بعض المؤرخين ومنهم Gustave Cohen يميلون إلى الاعتقاد بأن طول خشبة المسرح قد يتراوح بين ستين ومئه متر وأن قطع الديكور توزع فوقها كما ظهرت في رسوم Cailleau الصغيرة. وكان الممثلون يتحركون فوق الخشبة العملاقة مستخدمين لكل "مشهد" ديكورا محددًا. ومع تحرك الممثلين كان المتفرجون يتحركون بالتالي للتمكن من مشاهدة كل حدث أمامهم Frontal. ترتكز هذه الفرضية على الإفتراض التالي: هناك توافق حرفي بين عرض مسرحية الأسرار على سطح مستو أي الرسومات المصغرة وبين عرضه في الفضاء.

إن هذا الإفتراض الذي يؤكد صحة الحجة السابقة يمكن أن يكون خاطئًا: ففي العصور الوسطى لم يكن تصوير الحجم فوق سطح مستو سوى عنصرًا مساعدًا في التصوير الملون أو المرسوم. وكما هو الحال بالنسبة "للخيمة التي تشبه قصر عمواس" فالتشابه تشابه مجازي أو رمزي. لقد صور Cailleau روح المسرحية أكثر مما صور تفاصيلها. ولو أن هذه الرسوم المصغرة التي يراها الجمهور أمامه قد ثبتت كلها على السطح المستو للورقة، فإنه من الخطورة بمكان أن نستخلص أن "العرض" كله، في المدينة أو في الفضاء، كان هو أيضا مرتكزًا على شكل خطي أمامي.

لو أن هناك، بالقطع، توافقًا بين عرضين معاصرين - مسرحية الأسرار في المدينة، ومسرحية الأسرار داخل الكتاب - فيجب، أن نحذر من أن نرى توافقا حرفيا بينهما. فالصورة، أيا كانت، تتطلب دائما من المشاهد رؤية، هي رؤية المصور نفسه، وهي تشبه المصفاة التي توضع بين النظرية وبين الواقع. فالصورة التي تطورت منذ عصر النهضة تسعى بواسطة المنظور، إلى إهمال وجود هذه المصفاة، مما قد يؤدي اليوم إلى تأويل هذه الرسوم المصغرة بطريقة حرفية.

**سينوغرافيا متعددة الأصوات:**

على الرغم من الحيرة والصعوبات التي تواجهنا عند محاولة تأويل هذه الوثائق، فإن العديد من عناصر سينوغرافيا مسرحيات الأسرار قد تم تفسيرها بشكل متفق عليه. سأقوم بذكر تلك العناصر قبل أن أبدأ في دراسة كل نقطة على حدة وهذه العناصر هي تقسيم الأماكن المتعددة التي يدور فيها الحدث فوق منصات مسرح صغيرة أو Mansions، داخل الحيز العام للعرض؛ آليات معدة

إعدادًا جيدًا؛ فخامة "الديكورات"؛ تنقل الجمهور والممثلين من مكان إلى مكان، وفقا للحكاية؛ حيز عرض مغلق في الهواء الطلق؛ استخدام رمزي للفضاء.

**منصات المسرح في العصور الوسطى Les Mansions**

إن الرسم المصغر لكايو Cailleau بعنوان "شكل المسرح أو المسرح الخشبي Pourctrait du theatre ou hourdement يصور مشهدًا عامًا لمسرحية "La Passion de Valenciennes وهو يقدم مثالا واضحًا لهذه المنصات الصغيرة التي تسمى Mansions أي منازلاً أو بيوتًا "Demeures, Maisons" . وكانت تلك المنصات تستخدم بطريقة متتالية وفقا للحكاية وكان من الممكن أن تتغير بعض استخداماتها، أو تقدم عددا من الأماكن المختلفة. وهي تطور لمنصات الكنائس échafauds - scènes الأولى التي كانت توضع في صحن الكنيسة أو مكان الخورس منذ القرن الثاني عشر مثل منصة قصر عمواس التي أشرنا إليها من قبل. مع مسرحيات الأسرار أصبحت المنصات échafauds - scènes أكثر تعقيدا وتمت زخرفتها وإن ظل استخدامها مشابهًا لاستخدام الاقدمين داخل الكنائس.

في المشهد العام لمسرحية La Passion de Valenciennes كانت هناك مسميات لتلك المنصات أو الـ Mansion فنجد من اليسار إلى اليمين: قاعة، يعلوها الفردوس، الناصرة، المعبد، أورشليم، القصر، الباب الذهبي، البحر، مقام الأرواح البارة*، والجحيم إلى أقصى يسار الرسم. باستثناء الجحيم والفردوس

* مقام الأرواح البارة قبل مجئ السيد المسيح وكذلك الأطفال الذين يموتون قبل أن يعمدوا

كانت هذه المسميات نوعية: فنرى في بقية الصور المصغرة أن القصر كان يصلح لعرض أحداث مختلفة مثل" Les Noces de Canaعرس قانا، وعظة يوحنا المعمدان، ورقصة سالومي أمام هيرودس أو العشاء الذي قامت اثنائه مريم المجدلية بغسل قدمي السيد المسيح بدموعها بعد أن أضاء الإيمان قلبها. وقد تستخدم نفس المنصة - على ما يبدو - لجلد السيد المسيح وإلباسه تاج الأشواك على رأسه. [٢٣] إن النص والحدث هما اللذان يحددان نوعية المنصة في لحظة ما.

منصتان فقط استثنيتا من هذا التمييز النوعي إذ أتاحتا استخدامات متعددة: الجحيم والفردوس، وهما موجودان في كل مسرحيات الأسرار والخوارق. كانا يظهران أحدهما في مقابل الآخر، متعارضان - رمزيا - في الفضاء العام للعرض، في مسرحية من مسرحيات الأسرار التي قدمت في الميدان العام وأخرى قدمت في Donaueschingen (في النصف الثاني من القرن الخامس عشر) أو تلك التي قدمت في Lucerne عام ١٥٨٣. هذا التعارض الرمزي الذي عبر عنه Cailleau في رسمه المصغر، عندما رسم الفردوس في جهة من رسمه والجحيم في جهة أخرى: يعبر عن تضاد المنصتين بعمل رسم بياني وفقا لقياس مساحة الورقة التي رسم عليها الشكل. ولكن كان يمكن أن يكون كل من الفردوس والجحيم متقاربان مادئيًا. وفي هذه الحالة كان يمكن أن

٢٣ - قائمة الدراسات التي تقدم في الـ mansion ليست كاملة.

يشار إلى التعارض بعمل تقسيم مكاني تحدده الرموز: مثل الرسم المصغر Le Martyre de Sainte Apolline (حوالي عام ١٤٥٠) لجان فوكيه Jean Fouquet حيث نرى الجحيم على يسار الرب والفردوس على يمينه (انظر اللوحة رقم ٤). سنعود إلى التمييز الرمزي للفضاء.

**آليات معقدة من أجل إحداث تأثير مدهش:**

كانت عروض مسرحيات الأسرار والخوارق تستخدم آليات معقدة يطلق عليها اسم الأسرار Les Secrets وكانت تحدث أثارا مدهشة من ظهور واختفاء وتحليق وحرائق إلخ... وكان أثر هذه الآليات يعتمد على قواعد تخفيف سرعة القوى بواسطة البكرات والرافعات وأسطوانات الرفع وكلها مبادئ هندسية مستخدمة منذ العصور القديمة في البناء والملاحة والمسرح، وكان يكمل أثر هذه الآليات بما يمكن أن نسميه ألا عيبًا سحرية يستخدمها المهرجون في عروض المنصات الرصيفية. مثل اختفاء بعض الشخصيات داخل فخاخ منصوبة على أرض المنصات، أو إبدال شخصية بأخرى، أو ضرب عنق إحدى الشخصيات والتي يمكن أن تبدو قريبة من الواقع... وقد استخدم المسرح الإيطالي فيما بعد هذه الآليات.

وقد كان يعهد بمجمل هذه "الآثار الخاصة" إلى قائد الأسرار Le Conducteur des secrets: كان يمكنه على سبيل المثال أن يقوم بنحت وتحريك بعض الحيوانات في قصة سفينة نوح، أو أن يظهر في السماء بعض الأنبياء مثل موسى وايليا ثم يخفيهم (وراء بعض اللوحات المرسومة المعلقة فوق المنصة). حتى

صعود السيد المسيح كان يقدم بطريقة معقولة على شكل تحليق فوق منصة الفردوس وغالبا ما يكون بصحبة ملائكة. على أن توضع البكرات والرافعات فوق سقف المنصة : Mansion وقد وجدت في بعض نصوص العصور الوسطى إيضاحات خاصة ببناء الأسقف "Combles" (٢٤).

كان Le Conducteur des secrets يستعمل المؤثرات التي ينتظرها الجمهور بشغف في مشاهد الاستشهاد وقد استغلت بعد ذلك تلك المؤثرات في مسرح العرائس:

استخدام ألواح تدور على محور وتتيح إبدال الممثل "بجثته" الدامية، ضرب الاعناق "بشكل قريب من المعقول" بواسطة فخاخ، وانبثاق دماء تخرج من قرب مثقوبة... أما أكثر المؤثرات إثارة للدهشة، وأكثرها واقعية فكانت تبتكر من أجل المنصة Mansion التي تصور الجحيم وغالبا ما كانت تصور رأس تنين ضخمة تبصق نارًا (٢٥) يبتلع الأشرار بفمه المفتوح والذي يسمى "فم الجحيم" وكان هذا التعبير جزءًا من مفردات اللغة المستخدمة في دراسة الأيقونات في العصور الوسطى على اللوحات الموجودة فوق جبهة بناء الكنائس أو على اللوحات والرسوم الجدارية. وهو ذكرى بعيدة للوحش البحري الشيطاني في العهد القديم: التمساح – التنين رهب "Rahab" أو الوحش البحري Léviathan (٢٦)

---

٢٤- انظر Elie Konigson, op. Cit. , P. 173

٢٥ – كان مشهد النيران أكثر من واقعي: كان حقيقيا، كانت النار مشتعلة فملا تزكيها بقايا قطع من القطن.

٢٦ – انظر العهد القديم سفر أيوب ٧، ١٢ أيوب ٩، ١٣، أيوب ٢٦، ١٢.

أن فم النيران عبارة عن تصوير مرئي لما جاء بكتاب أيوب والذي يمكن أن يحتوي نصه على بعض صور منصات الجحيم:

"من يكشف وجه لباسه ويخترق صفى دروعه؟

من يفتح مصراعي فمه، / فالرعب في محيط أسنانه؟.

سفر أيوب ٤١، ٥-٦

من فمه تخرج السنة النار / ومنه يتطاير الشرر / يتصاعد من منخريه الدخان / كقدر تغلي على النار / لهاثه يشعل الجمر / ومن فمه يخرج اللهب / في عنقه تبيت القوة / وأمامه يقفز الرعب".

سفر أيوب ٤١ ، ١١ - ١٤

وقد كان من الممكن أحيانا أن يشار لفم الجحيم - بقطعة قماش حمراء، كعلامة على النيران الشيطانية المضرمة. والقماش الأحمر لبيت الجحيم هذا أصل لعبارة "رداء أرليكينو" Le Manteau D'Arlequin التي استخدمت فيما بعد للإشارة إلى الإطار الثاني للمسرح على الطريقة الإيطالية:

Harlequin أو Arlequin هو Alichino في جحيم دانتي وهو أيضا وريث الشيطان Hellequin الذي ترجع أصوله الألمانية إلى عبارة Hellkeyn التي تعني جنس الجحيم Race D'enfer [٢٧].

---

٢٧- نجد نفس أصل الكلمة في عبارة Erlenkönig الألمانية التي تعني كائن شيطاني: راجع قصيدة Erlenkönig لجوته.

**روعة العرض:**

لأننا لم نعد قادرين على فهم الوثائق وعلى فك شفرة العرض فإن عصرنا يرى مسرحيات الأسرار وكأنها عروض "بدائية" أو "ساذجة": فلا زلنا نجد في بعض الدراسات مثل هذه العبارات. وتدل بالقطع على فهم خاطئ. ولكي نتصور اليوم مدى فخامة هذه العروض فعلينا أن نتذكر أن "الأسرار" و "الخوارق" معاصرة للكاتدرائيات القوطية، ثم لدقة العمارة القوطية المتأخرة

Le gothique flamboyant

ربما كان من الضروري أيضا أن نرجع لعروض أخرى، للنصوص الدينية المعاصرة "للأسرار" التى وصلت إلينا كما هي مثل اللوحات أو الأجزاء الخلفية المنحوتة من الهيكل (Retables) نجد عليها المبادئ الأساسية "للأسرار" أي حيز عرض مقسم – أجزاء الهيكل Retables المتعددة التي تتوافق مع منصات المسرح mansions – وتقارب أزمنة الحدث داخل فضاء العرض. ونحن نتذوق حتى يومنا هذا جودة البناء والدقة التي نفذ بها والخيال الخصب في كل تفاصيل العمل. إن لوحات و Les Retables البدائيين الفلمنديين مثل Les Frères Van Eyck أو مثل Rogier Van der Weyden [٢٨]، تعطينا مرادفًا للجزء البصري للأسرار.

٢٨ - Cf. Erwin Panofsky, Les Primitifs Flamands, Paris, Hazan, 1992, ed. Originale en anglais, Early Netherlandish Painting, Harvard University Press, 1971.

عندمـا ننظـر إلى تلك اللوحـات نسـتطيع رؤية دقـة النقـوش والنحت للمنصـات المسرحية Les Mansions . وكذلك بالنسبة للملابس: كان لابد أن تكون مشـابهة لتلك التي نراها على اللوحات.

أن فرضية التوافق بين اللوحات وبين "الأسـرار" ترتكز على حجج متعددة:

- أول حجـة أو جـزها كمـا يلي: إلى أن توجد حجـة عكسيـة، لا يوجـد سبب يجـعلنا نتصـور أن العناية التي أولاها الفنـانون للوحـات ولقطع الهـيكل لـم يكن هناك مثيل لها في عـروض "الأسـرار" حتى وأن كانت العناصـر المستخدمـة فيهـا أقل نبـلا وأقل قدرة على تحمل مـرور الزمن. فقـد عـالج الاثنان نفس الموضـوع - ترجـمـة مـرئيـة وملمـوسـة للنصـوص الدينيـة المسـيحيـة. وكـانا يخـاطبـان نفس الجمـهور - المؤمنين، داخل الكنائس وداخل المدينة. وكان لهـمـا نفس المـولين ألا وهم: العائلات الثرية أو أسر الأمراء؛

- ثاني حـجـة وهي لصـالح روعـة المنظر المرئي "لـلأسـرار" و "الخـوارق" وهـي تأتي من أن مـهـمـة القـائم بعمل "سينوغـرافيـا" عـروض "الأسـرار" والمواكب الملكيـة غـالبـا مــا كـانت توكل... لأحـد الفنانين التشكيليين: مـثل مـا حـدث مع فنان المنمنمـات Jean Fouquet الـذي قــام بـعـمـل "سـينـوغـرافـيـا" مـسـرحـيـة Martyre de Sainte Apolline عـام ١٤٥٠ (انظر اللوحـة رقم ٤) أو احتفـالات عام ١٤٦١ بمناسبة دخول لويس الحادي عشر إلى مـدينة تور Tours. أمـا في بريطانيا فقد قام Holbein بعمل "سينوغـرافيا" مسرحيات "الأسـرار" التي قدمت أمام الملك هنري الثامن.

## ممثلون وجمهور في حركة دائمة

لقد رأينا أن تقديم الطقوس الدينية في الكنائس كان جزءًا من رمزية الموكب الديني. ونحن نجد في مسرحيات الأسرار والآلام نفس فكرة تنقل الممثلين والجمهور داخل حيز سواء كان المدينة - ولا سيما ميدان المدينة - أو في حيز دائري مغلق، معد خصيصا من أجل العرض. لم يكن مبدأ الفصل بين الواقع والخيال، وبين الممثل والجمهور قائما في العصور الوسطى: كان الممثلون الذين يتم اختيارهم عادة من بين سكان المدينة، قبل أن تنشأ جميعات متخصصة في القرن الخامس عشر، يتنقلون من منصة إلى أخرى وفقا لأحداث المسرحية. كما نعتقد أنه كان من الممكن أن يتم تمثيل عدد من المشاهد في وقت واحد، على منصات مختلفة في تشكيل للفضاء يمكن أن نقارنه بمقطوعة موسيقية متعددة النغمات.

لذلك سميت عروض الأسرار بالتمثيل المتزامن Jeu Simultané ، بقدر معلوماتنا الحالية فإننا نتصور أن الممثل يستطيع بعد أن يؤدي دوره، أن يجلس بين الجمهور، أو يدخل إلى منصة خالية. وهذا ما يفعله أيضا منسق العرض le meneur de Jeu الذي يعطي تعليمات الإخراج أثناء العرض، فقد كان يتواجد بين الجمهور وبين الممثلين، حيث تتم الأحداث. صور Jehan Fouquet فى منمنمات Le Martyre de Sainte Apolline (انظر اللوحة رقم ٤) منسق العرض واقفا بين جلادين وهو يمسك بالنص في يده اليسرى وبعصا في يده اليمنى. تذكرنا وقفته وحركاته بقائد أوركسترا يقوم بالتنسيق بين الأصوات والنغمات.

وكي نوجـز مـا سـبق، نسـتطيع أن نقـول إن عـرض "الأسـرار" و "الخـوارق" لا يفصل بين الواقع والخيـال: فالجـمهور موجـود داخل حيـز العرض وهو يتنقل مع الممثلين كما أن الممثلين يستطيعون أن يحتلوا مكانا وسط الجمهور. ونجد أيضا اختـفـاء التـمـيـز بين الجـمـهـور والمـمـثلين فـي المنصـات - الكنائسيـة échafauds - Mansions : كان بعضـها يصـور أمـاكن الحدث بينمـا كـانت هناك منصـات أخـرى لجلوس الجـمـهـور نرى ذلك في رسـومـات Jehan Fouquet؛ في الخلفيـة من اليسـار إلى اليـمين نرى منصـة الفـردوس، بهـا مـلائكة يعـزفون وفي الوسط منصـة الملك - وهي خالية لأن الملك يجلس بجوار الشهيدة - ثم منصتان يحتلهمـا الجمهور وأخيـرا الفم الذي يصـور الجـحيم، الذي يقع بعد الفتحة التي يدخل مـن خـلالهـا كل من الجـمـهـور والمـمـثلين. وكـان اسـتـخـدام المنصـة يحـدده الحدث، والكلمة، وأخيرا رمـزية الفضـاء.

#### ٤ - "المسرح" الدائرى:

هكذا كـانت أحـداث "الأسـرار" والخـوارق مـجـزاه على منصـات Mansions متعددة. تكمن المشكلة في معرفة داخل أي فضاء عام توزع تلك المنصات.

يبـدو أن التـعـامل مع الفكرة التـي سـادت والتـي طورهـا Gustave Cohen في بداية القرن عن إمكانية التعامل مع منصة تأخذ الشكل الخطي قد أهملت.

ذلك لأنه من المرجح أن تكون مسرحيات "الأسرار" و "الخوارق" في نهاية العصور الوسطى، قد وجدت لها مكانا واسعًا محددًا إن لم يكن مغلقا، في الهواء الطلق سواء كان موجودا قبل العرض أم لا (٢٩).

كان من الممكن تقديم مسرحيات "الأسرار" في ميدان المدينة - كما حدث في Donaueschingen et Lucerne - بين أطلال مسرح روماني قديم، أو داخل حيز دائري أعد للعرض - كما حدث عند عرض Martyre de Sainte Apolline أو "خوارق" Cournouailles (٣٠) سواء كان الأمر يتعلق بالشكل المادي أو يتعلق بالبناء فكل هذه الأماكن تتشارك في فضاء مركزي خالي، محدد ومحاط بجزء مبنى بطريقة مصمته.

وحتى يتاح تصور ما يمكن أن يكون عليه الفضاء "المسرحي" فقد رأيت أنه من المهم أن أجرى مقارنة مع وثيقة نادرا ما كانت لها أية علاقة بالفضاء المسرحي لمسرحيات "الأسرار" - تصور مكانا دائريا للعرض في نهاية العصور الوسطى في فرنسا : والوثيقة هي عبارة عن نقش مستوحي من رسم للفنان

---

٢٩ - وهي الفكرة التي بينها على وجه الخصوص Henry Rey - Flaud في دراسته بعنوان:

Le Cercle Magique, Essai sur Le théâtre en rond à la Fin du Moyen - Âge, Paris, gall., 1973.

٣٠ - عن المسرح الدائري في Cornouailles راجع على وجه الخصوص:

S. Higgins, Medieval theater in the Round, Università degli studi di Camerino, Centro Linguistico di Ateneo, Laboratorio degli Studi, no Speciale, 62032 Camerino (MC), 1994.

Jacques Androuet du Cerceau ينقل لوحة زخرفية من عمل الفنان الإيطالي Primatice رسمها عام ١٥٦٥ ليزين بها أعلى مدخنة في القاعة الكبرى لقصر Montargis (انظر اللوحة رقم ٥).

نرى على النقش معركة بين كلب وبين أحد النبلاء الذي سبق أن قتل سيده، والمشهد يدور في حيز دائري شديد الشبه للحيز الذي صوره Jehan Fouquet في مسرحية Martyre de Sainte Apolline، حتى وإن كان هذان المشهدان ليسا من نفس النوع. فإننا نجد:

- نفس التشكيل الدائري للمنصات متعددة الطوابق. في حالة معركة كلب Macaire كان الجمهور يشغل كل المنصات؟

- وجود مقصورة ملكية أو أميرية، أشير إليها في المنمنمة بواسطة الستائر والعرش ويشار إليها في النقش بواسطة المثلث المزخرف والقماش ذو الثنايا فوق الدرابزين.

- وجود العازفين على المنصات الجانبية.

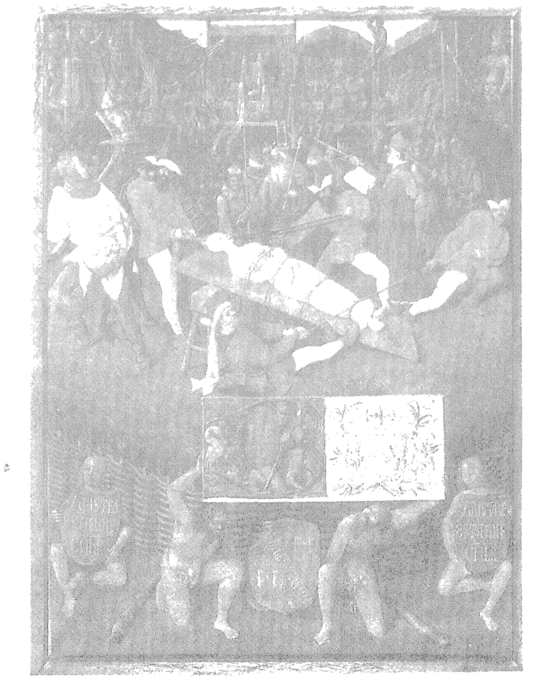
- وجود درابزين (في الصورة هو عبارة عن زخارف خشبية نباتية مجدولة) يحدد محيط الدائرة من الناحية المقابلة للمنصات، تتيح مقارنة الوثيقتين عرض إجابة لسؤال طرحه رسم Fouquet المصغر وظل بلا إجابة. لقد انقسم المؤرخون بخصوص التنسيق الحقيقي للفضاء في مسرحية

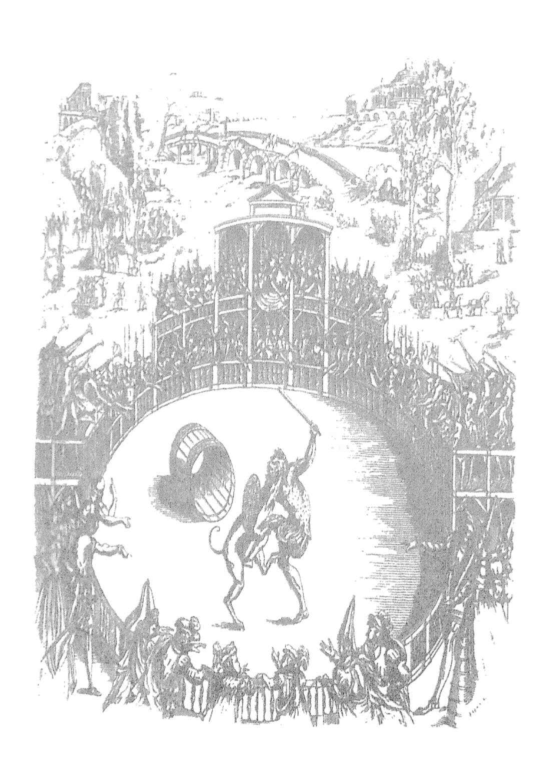
Martyre de Sainte Apolline . وكانت هناك فرضيتان: إما أن يكون الحيز الدائري محاطا بالمنصات Mansions مغطيا محيط الدائرة، وإما أن المنصات لم تكن تحتل سوى نصف محيط الدائرة. كما أن النقش المستوحى من Primatice لا يخضع لنفس آليات التصوير التي تخضع لها الصورة المصغرة التي رسمها Fouquet: فاللوحة التي تسعى لنقلها لم تكن ولا شك داخل إطار رمزي وإنما داخل إطار أكثر قربا من الرؤية الإنسانية. وهو إطار أدخله الإيطاليون من معاصري Primatice. يمكننا أن نعتقد أن هذا النقش قريب من الواقع الذي يصوره. فالسمات المشتركة بين الفضاءين متعددة، وتجعلنا نميل إلى تبنى الفرضية الثانية: أي وجود منصات فوق نصف محيط الدائرة في مسرحية Martyre de Sainte Apolline

تتيح بعض التفسيرات تناول المعنى الرمزي للفضاء المسرحي في مسرحيات الأسرار والخوارق – سواء كانت معروضة في المدينة أو خارج الجدران، في حيز دائري – وهو معنى يوجزه Konigson قائلا:

"إن الفضاء الوهمي والفضاء المسرحي يعبران معا عن رغبة المجتمع الكامنة في إظهار الشكل الطبقي الذي يحكم الكون"

Elie Konigson, L'espace Théâtral Médiéval, Paris, CNRS, 1975, P. 96.





إن المدينة كانت تعتبر في فكر العصور الوسطى صورة للكون. والمدينة المثالية في العصور الوسطى - أو الدير، أو القصور الإمبراطورية والملكية - كانت محاطة بأسوار، وكانت مشيدة وفقا لتخطيط تعامدي، وهي تذكرنا بالمدن القديمة وبصورة أورشليم في رؤيا القديس يوحنا [٣١] - وهذا على سبيل المثال هو حال الحصون الموجودة في الجنوب الغربي لفرنسا - أي على سطح دائري ذو محور واحد، مثل الكون، ومثل بعض صور أورشليم الجديدة [٣٢].

في الحالتين كانت المدينة، مثلها مثل الكنيسة تتشكل حول محور شمالي - جنوبي وشرقي - غربي. وكان تقاطع المحورين يحدد المركز الذي تميزه حديقة وبئر وشجرة حيث تتم المحاكمات ثم ميدان. كانت المدينة نموذجًا للكون، وكأنه مماثلة رمزية بين الكون والمدينة التي على صورته وكان ميدان المدينة الذي تعرض فيه مسرحية "الأسرار" يمثل كل المدينة، والمدينة تمثل الكون.

كانت "الأسرار" و "الخوارق"، وهي صور للكون، تتطور داخل فضاء منظم، مرتكزة على إحساس رمزي قوي. يحدده:

- من ناحية من خلال الدائرة، إشارة إلى الوحدة، والكمال والأبدية وتتطابق معها رمزية المربع إشارة إلى الأرض وهي المقابل للسماء والمخلوق وهو المقابل لغير المخلوق؛

---

٣١-"كانت المدينة ذات شكل مربع طولها يوازي عرضها" (رؤيا القديس يوحنا ٢١، ١٦).

٣٢ - كثير من صور أورشليم السماوية في العصور الوسطى كانت تحاط بدائرة.

– ومن ناحية أخرى، أفقيا من خلال المحاور الشمالية – الجنوبية والشرقية – الغربية وكان تقاطعها يحدد المركز؛

– وأخيرًا، رأسيًا، بواسطة الإشارات الدائمة – في النص وديكور المنصات Mansions والتمثيل – إلى المستويات الثلاثة للكون: في الأعلى يقع حيز الكمال وأسفله العالم البشري غير الكامل ثم على المستوى الأدنى من ذلك توجد هاوية الجحيم. إلى رمزية الفضاء أضيفت رمزية العناصر الأربعة الماء والأرض والهواء والنار. ترجع الصور المصغرة لمسرحية الأسرار التي عرضت في Valenciennes لهذه العناصر بشكل مستمر.

*

* *

سيظل "المسرح" الديني في العصور الوسطى مستمرا في الاحتفاظ بأسراره، لأنه قد ارتكز على تصور للعالم، وعلى إحساس بالفضاء، أي على طريقة للتصوير أصبحت غريبة بالنسبة لنا بل أصبحت غير مفهومة. كان هناك عددا من مستويات قراءة المرئي تنتقل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. وكانت المحاكاة La mimesis تعمل في توافق رمزي.

والغريب أنه لا توجد "سينوغرافيا" في العصور الوسطى. ولكي نعبر عن هذه الفكرة بطريقة أخرى نستطيع أن نقول إن سينوغرافيا العصور الوسطى موجودة في كل مكان: إن السينوغرافيا كانت هي معمار الكنائس والأديرة والمدن. إنها

المعرفة التي يملكها الجميع، بدرجات متفاوته، للمعنى الرمزي للفضاء. كما أنها كانت أيضا الطرق التي يلجأ إليها منظمو "العروض" حتى تصير النصوص الدينية، ليست مسموعة فحسب بل محسوسًا بها.

نستطيع أن نعتقد أن العروض الطقسية الدينية والأسرار والخوارق - ليست مجرد شكل "مسرحي" - بالمعنى الحالي للكلمة - ولكنها جزء من طقس ديني جمعي. لم تكن أصولها وموضوعاتها وأثرها إيضاحًا للنصوص الدينية، بل "تعبيرًا عن تجلي الكلمة" تعبيرًا بالمعنى الأصلي للكلمة أي وسيلة يتجلى من خلالها الله، ويصبح مرئيًا.

# الفصل الخامس

# إعداد المسرح على الطريقة الإيطالية

## (القرن الرابع عشر إلى السادس عشر)

## الخيمة المكشوفة

مما لا شك فيه أن المسرح الروماني ينحدر من حيث الشكل من المسرح اليوناني. كما ينحدر المسرح على الطريقة الإيطالية من المسرح الروماني وإن كان ذلك من حيث الفكر وليس من حيث الشكل: إن المسرح الإيطالي مثله مثل المسرح الروماني يعتبر احتفالية أو ترفيهًا مستقلاً عن أي طقس ديني. وهو يتشكل، مثله، وفقا لنظرة المشاهد. وفي النهاية فإن عمارة المسارح الرومانية – أو إن شئنا الفكرة التي كونها معماريو Rinascimento هى التي أوحت بالعمارة على الطريقة الإيطالية.

لقد تطور شكل " المسرح على الطريقة الإيطالية" شيئا فشيئًا بدءا من القرن الخامس عشر، كي يعبر عن فكر علماء الآداب القديمة الإيطاليون، تصور جديد عن العالم وعن مكانة الإنسان في ذلك العالم، فكرة نشأت وعبرت عن نفسها فيما يخص العرض حول محوريين أساسيين: العودة إلى العصور القديمة واستخدام المنظور. إن ابتكار هذا الشكل المسرحي. معاصر للعروض الكبرى لمسرحيات "الأسرار" داخل المدن. قد بدأ لنا أنه من الضروري أن نتعرض له في الفصول التالية، حتى نصل إلى فهم جيد للسينوغرافيا ولاستخدام الفضاء، أن

نقوم بتحليل دقيق لآليات العرض المستخدمة. وقد يبدو مثل هذا التحليل في غير مكانه هنا، إذ إن تلك الآليات لا زالت مستخدمة، بشكل أو بآخر حتى اليوم.

إن أهم القواعد التي يرتكز عليها هذا النوع من العروض بالفعل هي: وجود مشاهد لا يتحرك من مكانه، ينظر أمامه [1] إلى صورة محددة ذات إطار واضح، مبنية بواسطة المنظور تبحث عن الشبه بين ما هو مصور وبين الرؤية التي يمكن أن يصل إليها المرء إذا نظر إلى الواقع. إن هذه العناصر الأساسية للمسرح على الطريقة الإيطالية لا تزال مستخدمة الآن في المسرح بشكل جزئي وفي السينما بشكل أساسي كما أنها مستخدمة أيضا في التصوير، والتليفزيون أو أخيرًا فيما نسميه بالصورة الافتراضية

بدلا من تحليل عمل آليات التصوير التي تبدو لنا واضحة، فإني أرى أنه يجدر بنا أن نقوم بشرح أصولها. والسؤال المطروح هو: كيف نشأ أسلوب جديد للتصوير: نوعًا من الفطر الذي لا ينحدر عن أي سلف والذي سرعان ما انتشر خلال بضعه قرون في العالم كله ليظل موجودا في نهاية القرن العشرين في أي مكان به تصوير؟

بعد أن يقدم بعض التعريفات، فإن هذا الفصل سيوضح بطريقة مبسطة، المراحل الكبرى التي واكبت ابتكار وتطور فن المعمار والسينوغرافيا على "الطريقة الإيطالية" في الفترة فيما بين القرن الرابع عشر والقرن السابع عشر.

---

١ - مكان نظري ومثالي لا يمكن أن تحتله سوى الصفوة مثل الأمير على وجه الخصوص.

### ١ - بعض التعريفات:

### المسرح على الطريقة الإيطالية:

إن عبارة "المسرح على الطريقة الإيطالية" تتطلب إضافة العناصر التالية[٢]:

١- إن هذا الشكل للتصوير، بدأ - كما يشير إليه اسمه - في إيطاليا في القرن الخامس والسادس عشر انطلاقًا من فن الرسم. وكان في بدايته خاصًا بحفلات الأمراء وبالأوبرا، ثم غزا أوروبا كلها.

٢ - يتم العرض، عادة، داخل مبنى محدد، في مسرح مغلق ومغطى. يتشكل المبنى حول محور تماثل رأسي يخترق حيز الجمهور وحيز المسرحية.

٣ - داخل المسرح على الطريقة الإيطالية هناك فصل رمزي وواقعي بين المشاهدين وبين العرض. يقع هذا الفصل عند السطح الرأسي لإطار المشهد Cadre De scène. أو الإطار الذهبي Cadre Doré، متعامدا مع محور التماثل في المسرح: من جهة الإطار توجد الحقيقة أي الجمهور ومن جهة أخرى نجد الخيال، والممثلون يؤدون أدوارهم والديكور الذي يستخدم فكرة المنظور. بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر تأكد هذا الفصل بشكل واضح بواسطة اتساع إطار المشهد، بإضافة أطر أخرى خلف إطار المشهد، وباختلاف الإضاءة بين القاعة وبين خشبة المسرح.

---

٢- للمزيد من المعلومات انظر قائمة المراجع ولا سيما:

Georges Banu, Le Rouge et Or, Une Poétique du théâtre à L'italienne, Paris, Flammarion,1989.

٤ – قفص المشهد Cage de Scène، يحدده إطار المشهد من الأمام، وهو حيز فضاء متخيل وأن كان محتملا، لأنه قد شُكل وفقا لقوانين المنظور. قفص المشهد هو إذن حيز الإيهام Le lieu de l'illusion تكتمل مساحته بمساحتين متشابهتين الأولى اسمها "فوق" والأخرى "تحت" تستخدم في تغيير الديكور وعمل المؤثرات.

٥ – ولكي يتم الإيهام لا بد أن يظل المشاهد ساكنا، جالسًا في مكانه. الأماكن المميزة تقع في مواجهة خشبة المسرح: العلاقة المثالية مشهد / قاعة لا بد أن تكون في المواجهة.

٦ – كلما كان المشاهد قريبا من النقطة التي بُني من خلالها المنظور كلما كان أثر الإيهام قويا أو واقعيا. يوجد، نظريا، مكان مثالي في المواجهة في أول صف على محور التماثل : وكان هذا المكان يطلق عليه اسم مكان الأمير la Place du Prince. وهو دائما ما يكون مكان كبار المدعوين Le Palco Reale أو (المقصورة الملكية) في إيطاليا.

٧ – إن المسرح على الطريقة الإيطالية من صنع ومن أجل الصفوة في مجتمع طبقي: نجد أثر ذلك في ترتيب جلوس الجمهور. في قاعة المسرح الإيطالي لا يبدو الإيهام واحدًا بالنسبة للجميع. فمن ناحية هناك في كل القاعات نجد عددًا من المقصورات موزعة على طوابق. ومن ناحية أخرى يتم توزيع الجمهور على شكل قوس دائرة أو على شكل حرف U بشكل هلالي مما يؤدي بالنسبة للمشاهدين الجالسين إلى أعلى أو على الجوانب إلى رؤية غير حقيقية للأشياء.

### الديكور على الطريقة الإيطالية :

لا يمكـــن فصل عـمارة المسـرح الإيطالي عـــن الديـكـــور الذي يوضع فـــي La Cage de La scène التي قـــد تســـمـــى أحيانا العلبـــة الســـحـــريـــة La Boîte magique أو علبة الإيهام La boîte à illusions.

ربما كانت فكرة الديكور من خلال المنظور هي أصل العمارة. يمكننا أن نحدد شكل الديكور الإيطالي من خلال النقاط التالية:

١ – بنى الديكور وفقا لقوانين "المنظور" كما تم ذلك بالنسبة للفن التشكيلي بدءًا من عـصـر النهـضـة الإيطاليـة وخـلافًـا للوحـات التشكيليـة، فـإن المنظور المسـرحي ينتشـر داخل فضـاء، فضـاء .La cage de La scène ولكي يزيد الأثر الإستعراضى للإيهام فقد كان الحيز الحقيقي لـ La cage de La scène تقريبًا فى معظم الحالات أصغر من الحيز الوهمي الذي كان يعرض داخل إطاره كانت الديكورات الأولى تصور مدنا ومناظرًا طبيعية مفتوحة على أفق بعيد.

٢ – في الرسم والتصوير كان المنظور ينتشر فوق سطح واحد ألا وهو سطح اللوحـة. فـــي الديكور الإيطالي أصبح مكان المنظور هو كل حيـز قـفـــص خشبة المسرح La cage de La scène بسبب تفكك الفضاء الذي يصور فوق مجموعة من الأطر Chassis المسطحة وعادة ما تكون متوازية مع إطار المشهد وذلك فوق محور رأسى يضم عيون المتفرجين – في المواجهة. فوق الأطر المقابلة لها يمكن أن توضع مستويات متعامدة أو مائلة بالنسبة للمستوى الأمامي: تعطي الأطر

المستوية إحساسًا بالحجم. يمكن أكمال مجموعة الأطر بعدد من الفريز* المعلقة فوق عصي طويلة.

٣ – الديكور على الطريقة الإيطالية مقام على "خشبة مسرح إيطالية" وهو كذلك "منحدر" en Pente مما يزيد من الإيهام، تشتمل خشبة المسرح على مجموعة من القضبان اسمها Costières تنزلق الأطر بواسطتها. يفصل بين مستويات القضبان عدد من الفراغات الكاذبة بين كالوسين متوازيين Rues ou Fausses Rues ذات الأرضية المتحركة وكان ظهور الشخصيات أو قطع الديكور من أسفل يتم عن طريق حفر خفية في الشوارع أو الشوارع الكاذبة [٣]. المسرح على الطريقة الإيطالية كانت لديه دائما مجموعة كبيرة من الآلات في أسفل وفي أعلى المسرح.

٤ – حيث إن الأحجام كانت مصورة فوق سطح فقد كان تغيير الديكور شيئًا سهلا. :كان يكفي أن نبدل مجموعة من الأطر التي تمثل مدينة بأطر أخرى تمثل غابة على سبيل المثال، كي نظهر تغيير مكان الحدث. كانت هذه العملية سهلة وسريعة. على سبيل المثال في القرن السابع عشر، كان يمكن أن يلزم الأوبرا أكثر من خمسة عشر منظرًا مختلفًا يكملها ظهور واختفاء من أسفل وتحليق آلهة في أوج مجدها.

---

* فريز = قماش يمثل السماء يزين به سقف المسرح (المترجمة).

٣ – راجع خاصة: Pierre Sonrel, Traité de Scénographie, Paris, Librairie théâtrale, 1984.

٥ - نستطيع في النهاية أن نقول إن قفص المشهد La cage de La scène كان يستخدم كحجم وكمستوى. وتلك هي مفارقة المسرح الإيطالي الكبرى التي كانت سببا في إعادة النظر في هذه الأشياء ودراستها من جديد في نهاية القرن التاسع عشر ولا سيما من Appia [٤] حجم للديكور وللأيهام، ومساحة، حيز للتمثيل، خشبة مسرح لا يستغل منها الممثلون إلا الثلث، في المواجهة، أبعد قليلا، يوجد الجسد الحقيقي للممثل مما يبدو شيئًا غير متوافقًا مع التعبير من خلال المنظور مما قد يفسد الإيهام.

**الإنسان خالق الكون:**

لأن الصورة من خلال المنظور تشبه رؤية الإنسان للواقع فقد فقدت تلك الصورة صفتها كصورة قادرة على التعبير وصار من الممكن ألا نميزها عن الواقع، وقد ننسى أحيانا أن المنظور ليس سوى طريقة للتصوير بين طرق أخرى مختلفة مما يدفعنا، على سبيل المثال، إلى التحدث عن واقع وهمي Réalité Virtuelle وهي فكرة غير معقولة وإن كانت سائدة الآن في اللغة والمفهوم. كل شيء يحدث كما لو أننا في نهاية القرن العشرين، قد مررنا إلى الناحية الأخرى من الصورة، أو كما لو أن مرتكز العرض قد فقد دوره كحد فاصل. في تطورات غير مجدية فقد المنظور دوره كطريقة تصوير وأصبح "المحتمل" يسعى لأن يكون الحقيقي، الواقع.... الافتراضي... والافتراضي... الواقع.

---

٤ - انظر الفصل الثامن

من فـرط وجوده الطاغي، أصـبح المنظور - وتلك هـى المفارقـة - حـذرًا: فكل الصـور التي أعطيت لنا كي نراها كـانت مـبنيـة على هذه الطـريقـة في التصـوير ولكن كـثيـرا مـا ننسى، أو ربما لا نعـرف أن هذه الطـريقـة لم تتطور وتنتشـر إلا مؤخرًا: منذ عصـر النهضة الإيطالية أي منذ حوالي ستة قـرون فـقط وهو وقت قصير لو أننا قسناه بعمر الإنسانية.

لقـد اهتم Alberti وكـذلك من خلفـوه وهو مـؤلف لإحـدى أوائل الدراسـات التى تسـمى بدراسـات المنظور (٥) وكان ذلك عام ١٤٣٥، بالموقـع المركزي للإنسـان كمـراقب لعالم هو مـقيـاسه، يستطيع تشكيله وفقا لمنظومة تصوير منظوري. لقد صنع الإنسـان من نفسـه خـالقـا لعـالم كـان يتـصـوره ويعـبـر عنه وفـقـا لحـجـمـه ولرغبته.

**٢ - بواكير مولد شكل مسرحي (*القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر*):**

بدأ التصوير من خلال المنظور مع فنانى عصـر النهضة الإيطاليين. واستخدام السينوغـرافيـا للمنظور جاء تاليـا للفن التشكيلي بحوالي قرنين. إن ابتكار شكل المسرح على الطريقة الإيطالية إنما هـى قصة محاولة حل نزاع بين عنصرين يبدو - مبدئيا - إنهما غير متلائمين: حقيقة جسد الممثل والوهم المسطح للمنظور.

**المنظور، هل هو "ابتكار" لـ Rinascimento؟**

من المتعارف عليه أن المنظور هو من ابتكار عصر النهضة الإيطالية. نجد عدد من الفنانين يطالبون بحق ملكيتهم لهذا الشكل نذكر منهم: Manetti وهو الذي

كتب السيرة الذاتية لـ Brunelleschi وكذلك Alberti – كما كتب Manetti ع
قواعد المنظور وذلك نقلا عن Brunelleschi:

"من كان بإمكانهم أن يلقنوه هذه القواعد قد ماتوا منذ مئات السنين؛ ول
نجد لهم أية آثار مكتوبة، أو ربما أننا لا نستطيع فك رموزها؛ ولكن بفض
براعته ودقته استطاع أن يعيد اكتشافها أو أن يبتكرها"

ntonio Manetti, "Vita di Fillippo Brunelleschi" In Brunelleschi, La
laissance de L'architecture moderne, Paris, L'Equerre, 1980, P.68

كما أن Alberti يعتبر نفسه هو أيضا مبتكرا للمنظور:

"نعتقد أننا نكون قد قمنا بهذا العمل بشكل جيد لو أن الذين قرأوا ما كتب
قد فهموا هذا الموضوع الصعب والذي – حسب معلوماتي – لم يتطرق إليه أح
من قبل" Leon Battista Alberti, De Pictura

édit. cit. p. 73.

في الحالتين الابتكار مؤكد مع فارق بسيط يحتمل اللبس:

"هل أعاد اكتشافها أم إبتكرها"

كما يقول Manetti . أما Alberti فإنه يؤكد أن الموضوع لم يدرس أبدا ء
قبل مما لا يعني أنه لم يستخدم أبدًا وهو يضيف لهذا التأكيد عبارة دقيا
"Quod Viterum" اللاتينية التي تعني "وفق ما نما إلى علمي". أن هـ
التحفظات الذهنية البسيطة لم يلتفت إليها من جاءوا بعده وأصبح "فض

اكتشاف المنظور ينسب فى معظم الأحيان إلى الإنسانيين إلى الإيطاليين. يمكننا أن نعدل الحديث: إن ما اخترعه إيطاليو القرن الخامس عشر ليس هو المنظور المسطح، أو الصناعي أو المخروطي ولكن رغبة الإنسان في أن يكون مركزا للعالم هي التي قادت الفنانين إلى تنظيم استخدامه مفضلينه على كل طرق التصوير الأخرى المتاحة [٦].

إن استخدام المنظور يعبر عما يمكن أن نسميه مركزية الإنسان المزدوجة.

– بداية لأن التصوير عن طريق المنظور يبدأ ويتشكل حول وجهة نظر الفنان وهو يلزم المتفرج بمكان معين حتى ينظر إلى اللوحة:

– ثم لأن الخط المستقيم هو بناء ذهني للإنسان. ولا نجد له سوى مثالين في الطبيعة: خط الأفق على الماء وأشعة الشمس، عندما تظهر من خلال السحب. يميز المنظور، بواسطة تشكيل ذهني إنساني عشوائي، الاتجاه الرئيسي للامتناهي (أو اتجاه اللا متناهي الرئيسي) في مواجهة نظرة المتأمل أفقيا أمام عينه. يعتبر هذا الاختيار درجة ثانية من مركزية الإنسان. تؤكد بعض الأمثلة، المأخوذة من ثقافات قديمة وبعيدة، الرأي الذي يقول أن الإيطاليين لم يبتدعوا المنظور وإنما فضلوه على طرق أخرى. نجد في تتابع الأبواب المؤدية إلى ناووس

---

٦ – يعتبر إيطاليو عصر النهضة هم أول من قنن كتابة معرفة يبدو أنه من الأكثر إحتمالاً أنها قد آلت إليهم فى معظمها نقلاً عن تراث شفاهى.

المعابد المصرية القديمة ترتيبًا للفضاء مع انقاص عرضي وطولى لمساحة الأبواب وتقارب نحو نقطة مركزية: حجر الناووس المقدس. ينتمي هذا البناء إلى تقارب منظوري.

كما نجد آثارًا للتصوير من خلال المنظور في العصور اليونانية القديمة. فبعض الفقرات من كتاب De Pline "L'histoire naturelle" تجعلنا نعتقد أن أعمال بعض الفنانين التشكيليين اليونانيين مثل Parrhasios d'Ephèse قد تذكرنا اليوم بالمنظور. فيوجد بها تنسيق نسبي للمستويات ونقص تناسبي للأحجام وقد عمل الفنانون على الخط المنظوري المتعامد أي أنهم قاموا بعمل تصوير مسطح وواقعي للفضاء.

أما بالنسبة للحضارة الرومانية فلدينا على الأقل مثالين لنقوش جدراية تستخدم فكرة المنظور حيث يجعل الفنان الخطوط الموازية تتضافر عند نقطة ما واحدة عند فيلا Oplonis والأخرى عند قاعة الأقنعة في بيت Auguste Le Palatin. تصور اللوحة الجدارية مشهدًا مسرحيًا:

*"ينفتح عند المحور المركزي، نحو باب يتصل*

*بديكور خشن يتوسطه عامود خاص بالنذور.*

*عمق الفضاء يبدو شديد الوضوح، أولا بسبب*

*براعة في تصوير الظلال ثم، وخاصة الدعائم المربعة*

*وقاعدتها وسطحها، كذلك سطح المظلة الرئيسية*

*كل ذلك يبدو كما لو كان يهرب نحو نقطة واحدة تقع*

*على قاعدة العامود وقد جسدها الفنان سواء كان*

*ذلك عن طريق المصادفة، أو الفطنة بنقطة سوداء*

*هي ثمرة إزهار متشابكة تلتف حول القاعدة" .*

Jean - Pierre Adam, Talent et Science, L'appréhension de l'espace et la consturction perspective, Communication Pour le Colloque Arts et Sciences, Université de Nantes, 27 Février 1993, p. 11 du Manuscrit.

وتجعلنا الأمثلة التي ذكرناها نعتقد أنه لو كانت طريقة التصوير من خلال المنظور معروفة من المصريين واليونانيين والرومان فإنه لم يعتد بها كثيرا في العصور القديمة، لأسباب فلسفية وميتافيزيقية ودينية.

حتى أن أفلاطون يدين المنظور:

*"لأنه (أي المنظور) وفقا لما يقول، يدمر*

*"الأحجام الحقيقية" للأشياء ولأنه يستبدل المظهر الذاتى*

*الوهمي والعشوائى بالحقيقة وبالقانون" (nomos)*

Erwin Panofsky, La Perspective Comme Forme Symbolique, Paris, éd. De Minuit, 1975, p. 179.

عندما بدأ إيطاليو القرن الخامس عشر في تدوين النظرية، ثم عندما نشر استخدام التصوير الإنساني المركز الذي يشبه رؤية إنسانية فإنهم كانوا يضعم انفسهم – عن وعي أو عن غير وعي – في مركز العالم، عالم اكتشفوا أنه لي محدودًا بل لا نهائيًا [٧] عالم يقومون بتشكيله وفقا لقياسهم.

**انزلاق المعنى:**

**(تسامي - لا نهائي - نقطة تلاشي).**

يمكن أن نحدد بدقة، زمنيا ومكانيا ظهور "وجهة النظر" الجديدة تلك أو شئنا الدقة، التعبير عنها بشكل مرئي ومفهوم: نحو بداية القرن الخامس عش في إيطاليا. إن حركة مركزية الإنسان في مجال التصوير يجب ربطها بمظا ملازمة تعبر بطرق وكلمات أخرى عن هذه المركزية ذاتها:

– من ناحية في مجال اللغة، مع تنظيم الزمن وظهور أزمنة نسبية وف لحاضر المتحدث.

---

٧ – راجع ابحاث واكتشافات كبار المستكشفين والعلماء والفلكيين ورسامي الخرائط:

ɔonacci V. 1175 - apr. 1240, Marco Polo 1254 - 1324, ficin 1433 -
¹9 Vasco de Gama 1469 - 1524, Copernic 1473 -1543, More 1478 -
5, Mercator 1512 - 1594, Galilée 1564. 1642...)

– ومن ناحية أخرى تعدد تصوير الله "بوصفه هو" على هيئة بشرية، مختلفة عن صورة السيد المسيح [٨].

إن التلازم بين انتشار استخدام المنظور وبين تعدد صور الله كمركز للكون قد رسخ على نحو محدد بدقة كى نعتبره عرضيًا وهو يؤدي إلى طرح فرضية، يكون وفقًا لها. قد حدث تدريجيًا خلط في الـ Rinascemento بين مفهوم اللا نهائي وبين مادية تصوير اللا نهائي من خلال المنظور. إن اللا نهائي – السامي قد أضير ببطء بفكرة تبسيط أن نقطة التلاشي – اللانهائية [٩].

***السابقون في مجال الفن التشكيلي :***

نقاط الإستدلال التي نذكرها ليست، بالتأكيد، كاملة [١٠] وأكتفي هنا ببعض العناصر الهامة أو الواضحة من تلك المغامرة التي أدت إلى إيثار التصوير من

---

٨- Voir Boespflug François , Dieu L'art, Sollicitudini nostrae de Benoît XIV (1745) et L'affaire dans Crescence de Kaufheuren , préface d'André Chastel , postface de Léonid Ouspsenky , Paris, éd . du Cerf . 1984, p 178 - 179.

٩ - Point De Fuite - Infini كان بالنسبة لمن يعملون بالسينوغرافيا في القرن السادس عشر هو مجرد مسمار تم تثبيته على الحائط الخلفي لخشبة المسرح مقابل عين الأمير.

١٠ – من أجل مزيد من المعلومات نذكر ثلاث دراسات هامة:

Philippe Comar, La Perspective en jeu, les dessous de l'image, Paris, gall., Coll. "Découvertes" no 138 1992; Erwin Panofsky, La Perspective comme forme symbolique, et autres essais, op. Cit; John white, Naissance et renaissance de l'espace pictural, Paris, Adam, Biro, 1992.

خلال وجهة نظر الإنسان، وإلى ابتكار مسرح على الطريقة الإيطالية. كان من الممكن اختيار Paolo Ucello, Perro della Francesca, ولوحات المدن المثالية أمثلة أخرى تضاف إلى ما ذكرناه.

Cimabue et Giotto

منذ القرن الثالث عشر Trecentoبدأ الفنانون الإيطاليون يبحثون عن وسيلة تمكنهم من الهروب من السطح الذي يضعون عليه ألوانهم.

فنانان من هؤلاء اعتبرهم Dante أثناء حياتهم مجددين وهما Giotto وCimabue يستشهد Vasari في القرن السادس عشر في كتابة بعنوان:

La Vie des Plus excellents Peintres, Sculpteurs et architectes italiens

بإشارة Dante ويحيى الطريقة الجديدة للفنانين التي جاءت بعد قرون من الظلام والتي اعتبرها نهضة جديدة تصور الفضاء بطريقة أكثر واقعية.

كان كل من Cimabue برسوماته الجدارية لكنيسة Saint Francois a Assise و Giotto برسوماته الجدارية لكنيسة Arena à Padoue هما أول من صورا الإيهام بالعمق أن تكويناتهما باستخدام المنظور بمثابة حركة جديدة تربط بين سطح اللوحة وبين الفضاء الذي تصوره، غير أنها لا تعتبر انفصالا حادًا عن مادية اللوحة المنبسطة: يتعلق الأمر فى أكثر الأحيان بمنظور مائل يخفف من الإيهام.

لو كان المنظور أماميًا مثلما نراه في بعض رسومات Giotto الجدراية في كنيسة Arena فإن الفنان كان دائما ما يحرص على تخفيف أثر العمق بتحديده لخط الأفق. فعلى هذا الخط، وعلى هذا الخط وحده تمتزج الخطوط الأفقية المستقيمة لتصبح خطا أفقيًا واحدًا. مثلما هو الحال في اللوحة التي تمثل Les Noces de Cana واللوحة التي تمثل Jésus devant Caïphe في كنيسة Arena à Padoue حيث يحدد خط الأفق بحافة ستارة أو أفريز زخارف السقف.

يستخدم، Giotto في بعض الأحيان منظورا يعطي فعلا الإحساس بالعمق: نجد مثالا على ذلك صورة الكنيستين الصغيرتين على جانبي صحن الكنيسة في مستوى عقد القوس الذي يوجد خلفه مذبح الكنيسة، إن الإيهام بالعمق ليس هنا مجرد أثرًا تصويريًا بل طريقة لتوجيه نظر المؤمنين إلى المذبح.

في كل الأحوال لم يعتبر فنانو الـ Trecento المنظور سوى وسيلة أو أداة بين أدوات أخرى للتعبير بشكل ملموس عن فكرة اللوحة.

Brunelleschi **وتجربة الـ** Tavoletta

مع بداية القرن الخامس عشر أخذت مسيرة الفنانين - المُنَظّرين في التشدد. فالتصوير من خلال المنظور أي من خلال وجهة نظر واحدة لرجل واحد يمكن أن تكون موضوع اللوحة. أبرز أمثلة هذه المسيرة جاءنا من تجربة قام بها Brunelleschi عام ١٤١٥ في فلورانسا وذكرها لنا Manetti الذي أرخ لسيرته الذاتية عام ١٤٣٥: والتجربة اسمها La Tavoletta .

أثبت فيها Brunelleschi أن التصوير باستخدام المنظور يمكن أن يخدع البصر، لدرجة أن المشاهد لا يستطيع أن يفرق بين حقيقة الأشياء وبين صورتها من خلال المنظور لقد

وقف أمام بيت العماد في فلورنسا Le Baptisere de Florence وقام برسمه على لوحة خشبية La tavoletta مستخدما فكرة المنظور مرتكزا على نقطة محددة. ثم أوقف مراقبًا في نفس النقطة ونظر إلى La Tavoletta من خلال عين سحرية: لا يعتد المنظور بالرؤية المزدوجة من خلال العينين. كان الإيهام كاملا والمشاهد لم يستطع التفرقة بين الصورة وبين الواقع: كان الواقع يكمل الصورة ويطيلها خارج الحدود المادية للـ Tavoletta دون حلول تكميلية بالنسبة لعين المشاهد [11].

أثبت Brunelleschi من خلال هذه التجربة التى بلغت أقصى مدى لها أن مادية اللوحة التي يتم الرسم عليها يمكن أن يخفيها إيهام المنظور: أصبحت وجهة نظر الإنسان في مرتبة جديدة صارت هي ذات موضوع التصوير فى آن واحد.

في الوقت ذاته بدأ معماريو ورسامو ومنظر الـ Rinascmento في نشر دراسات عن المنظور واضعين قواعد لأفكار لم تدون من قبل ولم يكن يتم تداولها سوى شفاهيًا كانوا يحلمون بإنكار السطح الذي يتم عليه التصوير وقد أطلق

11- Philippe Comar, op. Cit., p 31 - 36.

Aberti [١٢] على سطح مرتكز اللوحة اسم "النافذة المفتوحة" أو "الحافة الزجاجية" كما أسماها Léonard de Vinci [١٣] . كانت المسيرة صعبة وقاسية تتعارض تمامًا مع فن العصور الوسطى المسيحي في الشرق والغرب كما تتعارض مع الفن الإسلامي أو الصيني [١٤] حيث يؤخذ في الاعتبار سطح اللوحة.

بفضل كثرة اللوحات التي تستخدم المنظور، الذي كان يعبر بشكل جيد عن فكر الإنسانيين فقد فتح منظرو الـ Rinascimento الطريق أمام هذا الفن التشكيلي ابتداء من القرن الخامس عشر. وقد استمرت تجاريبهم في ميدان آخر: المسرح.

### ٣ - تطور سريع لسينوغرافيا الإيهام (*القرن السادس عشر - القرن السابع عشر*)

إن تاريخ المسرح على الطريقة الإيطالية هو تاريخ حل مشكلة منطقية مستعصية: إدخال حقيقة جسد الممثل في حيز فضاء يصور بطريقة المنظور، وهو إدخال بطئ، لأنه كما أشرنا من قبل يجمع بين عنصرين متعارضين: حقيقة ذات حجم ملموس وخيال مسطح. وتلك هي مراحل هذه العملية:

---

١٢ - Leon Battista Alberti, De Pictura, op. Cit.

١٣ - Léonard de vinci trattato della pictura. Les carnets de Léonoard de Vinci., Paris, gall., coll, "Tel" 1987.

١٤ - انظر March B., "Linear Perspective in Chinese Painting" in Eastern Art III, p. 113 à 139.

### في القرن السادس عشر: ديكور على شكل نقوش بارزة:

أول مثال معروف لاستخدام المنظور في ديكور المسرح يرجع تاريخه إلى بداي القـرن السـادس عـشـر : أي ديـكـور Pellegrino da Udine لمسرحية La Cassiara De L'Arioste التي قدمت في القاعة الكبرى لقصر دوق errare أثناء احتفالات كرنافال عام ١٥٠٨ وقد وصف Prosperi العرض مبديا إعجا الشديد به : "أفضل ما رأيت أثناء كل هذه الاحتفالات والعروض ك الديكور [١٥] (...) الذي أعده الفنان التشكيلي Peregrino الذي يعمل لد Le Seigneur (De Ferrare, n.d.a) كان تصويرا بواسطة المنظور يصور مدي بها منازل وكنائس وأجراس وحدائق. لا يشبع المرء من رؤية كل هذه الأشي البارعة التي تفهم جيدا. وأنا لا أعتقد أنه قد تم التخلص من هذه الأشياء بل إ قد تم الاحتفاظ بها كي تستخدم مرة أخرى". [١٦]

وبسبب عدم وجود وثائق خاصة بدراسة الأيقونات فهناك ثلاث إمكاني لتنفيذ ديكورات Pelegrino وأيضا لديكور Genga الذي نفذ أثناء كرنفال عام ١٥٣ في urbino داخل بلاط أسرة Della Rovere.

- إما أن يكون منظور المدينة قد تم تلوينه فوق خلفية مسطحة، يكمله مس إضافي مكون من اطر جانبية؛

- وإما أن يمتد المنظور قليلا في الفضاء، مع بعض العناصر على أن تكون بعض النقوش البارزة.

---

١٥- ترجمة لكلمة scène الايطالية décors scènes

١٦ - من ترجمة المؤلف.

ثمة نقطة مؤكدة: هناك خلفية تعطي الإيحاء بوجود فضاء، يؤدي الممثلون أدوارهم أمام هذه الخلفية دون الدخول فيها على نحو أو آخر. كانت الألواح التي تسمى بالمدن الفاضلة Cités idéales والتي اعتبرت تصويرًا لديكور المسارح تعطي الإحساس بوجود منظور كل من De Genga أو Pellegrino da udine.

٢- يمكن بعد ذلك أن نذكر ديكورات Baldassare Peruzzi على سبيل المثال في مسرحية La Calandria وهي كوميديا للكاردينال Bibbiena قدمت أمام البابا Léon X عام ١٥١٤ في قصر Les Bacchis للكاتب الروماني Plaute عام ١٥٣١. رغم أن رسومات Peruzziقد وصلتنا إلا أنه لم يبق أي مخطط لهذه الديكورات. وفقا للمخطوطات الموجودة، نستطيع أن نتصور أن المنظورية لم تكن تتم فقط على مستوى واحد أو شبه ذلك بل بلا شك في فضاء به عدد من المستويات المختلفة تكملها لوحة مرسومة من أجل المنظر الأكثر بعدًا. ولكن فضاء الإيهام هذا كان يبدو كما لو كان خلفية بها نقوش بارزة لا يدخل إليه الممثلون.

وقد وصفه Vasariقائلا:

في عهد Léon X صنع Baldassare ديكورين رائعين فتحا الطريق أمام معاصرينا. من الصعب أن نتصور كيف استطاع داخل حيز ضيق [17] أن يضع كل هذه الشوارع والقصور، والمعابد المزخرفة والأروقة والأفاريز، كل هذا بشكل جيد بحيث بدلاً من أن يبدو كل هذا التشكيل مزيفًا بدا حقيقيًا تمامًا كما أن الميدان لم يبدو مدهونا ولا ضيقا ولكن حقيقيًا وواسعًا".

---

١٧ - أي حيز المنظور

Vasari, Vita di Baldassare Peruzzi in le Vite de'piu eccelenti pittori, scultori ed architettore, 1 ère publication 1550.

**مشهد من النقوش متوسطة البروز: Serlio ١٥٤٠:**

تعرفنا علـى سينوغـرافيـا Serlio مـن خلال لوحـات كتابـه الثانى Secondo Libro dell' Architettura. الـذي نشـر عـام ١٥٤٥ في باريس ومـن خلال رسم تخطيطي للمسرح المؤقت الذي شيد في فناء قصر دوق Parme عام ١٥٤٠. في منتصف القرن السادس عشر تحولت النقوش البارزة في الديكور، بفضل Serlio إلى نقوش متوسطة البروز واتسع حيز التمثيل بفضل استخدام المنظور ووضعت الأطر ثنائية المستوى Les Chassis Brisés فوق سطح مائل وهي تصور منزلاً ذو واجهة تتعامد، مع نظر المتفرج من خلال المنظور. يمتد الفضاء بعيدا بواسطة قماش ملون في المواجهة ومن خلال المنظور يوجد Proscenium.

إن المنظور المسرحي لـ Serlio يصور رجوعا إلى مشاهد Vitruve الثلاثة - مدينة للمشاهد المأساوية، وشارع ضيق للمشاهد الكوميدية أو غابة للمشاهد الهجائية. لا نجد فيها تناسقا بين عناصر الفناء والحديقة * وتقع نقطة التلاشي

* الفناء: إشارة إلى الجانب الذي يقع على يمين المشاهد.
الحديقة: إشارة إلى الجانب الذي يقع على يسار المشاهد.

على محور التماثل للأدوات المسرحية Dispositif Scénique والمدرجات [١٨] Gradins.

قد يسمح في بعض الأحيان أن يكون الشارع الأول للمنظور وكذلك أبواب المنزل الموجود في المستوى الأول حقيقيين أي مستخدمين من قبل الممثلين. على أية حال فإن اختراق جسد الإنسان لحيز المنظور - في حالة حدوثة - لم يكن سوى بداية: كان الممثلون يؤدون أدوارهم داخل الـ Proscenium، ولم يكن جسد الممثل قد دخل تماما في حيز المنظور.

ذلك ما نفهمه من التخطيط الذي أعده Serlio عام ١٥٤٠ للمسرح الذي شيد في فناء قصر دوق Parme يبدو ذلك واضحًا لو تأملنا الرسم الموجود على البلاط، فالبلاط الموجود في مقدمة خشبة المسرح بلاط مربع مرسوم بدون منظور مثل البلاط الحقيقي. يتحول بعد ذلك البلاط إلى رسم منظوري - أي إلى تصوير خادع للبلاط السابق - في بداية المنحدر وعلى مستوى أول إطارللمنزل. ثمة فراغ في التخطيط [١٩] وهو ليس مؤكدا أو ممحوًا بل يترك كما هو موحيا بوجود مساحة انتقالية بين الحيز الحقيقي والحيز الوهمي. من

---

١٨- استخدم عبارات dispositif Scénique و Gradins لأن معمار مكان العرض كان لا يزال غير ثابت فى منتصف القرن السادس عشر.

١٩ - على العكس ففي الصور الموجودة في كتاب Serlio نجد ذلك الفراغ ممحوًا كما نجده قد وحد البلاط ولم يترك أي فراغ.

المحتمل كذلك أن أجساد الممثلين كانت تظل داخل الحيز ذو البلاط الحقيقي أي داخل الـ Proscenium، باستثناء الدخول والخروج في بعض الأحيان [٢٠].

الفراغ الموجود بين حيز التمثيل والحيز الوهمي لا يظهر بوضوح في الصور التي تصور المشاهد الثلاثة: الكوميدية والمأساوية والهجائية.

- في كتاب Secondo Libro dell' architettura كانت هذه الرسوم منظورا لمنظور ولذلك كانت خادعة ذلك لأن التركيب الهندسي للبلاط لم يحترم واقعية مسرح Serlio كما يفعل التخطيط. فخطوط الـ Proscenium المتعامدة تهرب نحو النقطة السابقة ذاتها. إن هذا البناء الخاطئ يؤدي إلى أن يمحو بصريًا الفراغ بين جانبي خشبة مسرح Serlio.

### من النقوش البارزة إلى النقوش شديدة البروز

### نموذج مسرح Vicence الأولمبي، ١٥٨٠ - ١٥٨٥:

قبل بناءه للمسرح الأولمبي شيد Palladio عددا من المسارح المؤقتة: عام ١٥٦١ داخل القاعة الشرفية لكنيسة Vicence، حيث قدمت مسرحية L'amor Costante للكاتب Piccolomini أو في عام ١٥٦٥ في ڤينيسيا في فناء مدرسة La Charité الملحقة بالدير الذي قام Palladio بتعديله. لم يكن هذا المسرح المؤقت في Venise قد تم هدمه لأنه اعتبر "شيئًا ذو قيمة"، ولكنه احترق

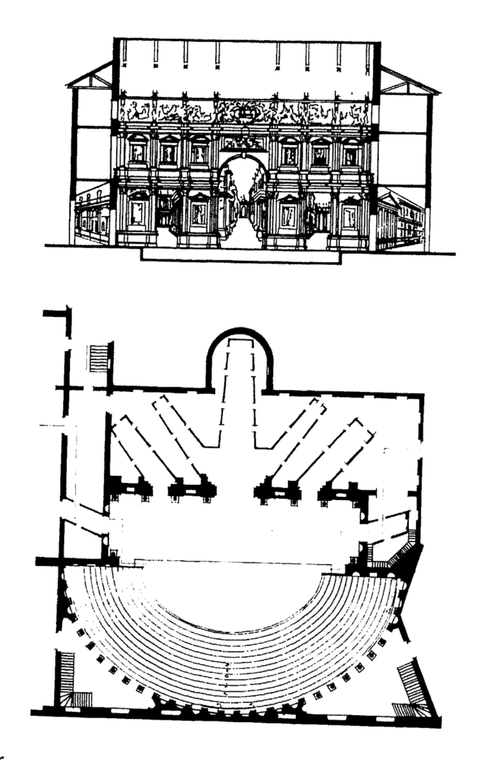
---

٢٠ - إن وجود السلم المزدوج الذي يظهر في مواجهة الـ Proscenium في كتاب Secondo Libro dell' architettura يشير إلى إمكانية التحرك (دخول وخروج الممثلين).

عام١٥٧٠. وفي عام ١٥٨٠ قررت الأكاديمية الأولمبية - وهى هيئة من المثقفين تضم Palladio بين أعضائها - بناء قاعة مسرح دائمة - وعندما توفى Palladio في نفس العام، لم يكن قد تم شيء غير وضع الأساسات. وقد تابع ابنه Silla البناء، وانتهى من الجزء المعماري عام ١٥٨٤. واستدعى Soomozzi كي يضع تصورا لخشبة المسرح، أو للسينوغرافيا استعدادًا لافتتاح المسرح عام ١٥٨٥ حيث قام أعضاء الأكاديمية الأولمبية بتمثيل مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس التي قام بترجمتها Giustiniani .

أصبح المسرح الأولمبي (انظر اللوحة رقم ٦) أثرا رمزيا لفكر Rinascimento. وهو بناء مسرحي مهجن، حيث إنه رغم احتفاظه بالسمات المعمارية للمسرح الروماني فإنه يبقى مجددًا بشكل مذهل.

- يظهر التمثل بالقديم في تنسيق المبنى. وفي المدرجات على شكل نصف منحنى بطول ١٨,١٠ مترا وذات القطر الكبير - ذكرى بعيدة لنصف دائرة الأوركسترا Orchestra الروماني - والتي تواجه الـ Proscenium المرتفع الذي يحده من الجانبين حائطان في كل منهما باب (الأبواب الكاذبة) Porte de retours.



وعلى احـد الجـانبين الكبـيـرين حـائط يحـاكي تمامًـا Le frons scenae الروماني. مساحة الـ Proscenium توازي حوالي ٢٥ متر عرض و ٦,٧٠ متر عمق. والمسرح الأولمبي مثله مثل المسرح الروماني متوج، في الجزء الأعلى بعامود من الطراز الكورنثي ذو سطح مستقيم فكل عناصر المعمار والنسب والنماذج الزخرفية ليست سوى صورة طبق الأصل من كل المعارف التي نقلها علماء نهاية القرن السادس عشر عن المسرح الروماني.

- ولكن توافق الشكل صحبه تغير أساسى. لن نعلم أبدا لمن الأبوة: هل هى لـ Paladio أم أنها لـ Scamozzi؟ فإن الـ Frons Scenae بالمسرح الأولمبي يمتد بالفعل بصريا بسبب وجود خمسة شوارع في المنظور [٢١] ذات نقوش شديدة البروز، ظاهرة من خلال إطار الأبواب الخمسة التي تصبح اطرًا للمنظور.

لنذكر أنه في نهاية القرن السادس عشر، وأثناء الاحتفالات التي أقيمت بمناسبة دخول الأمراء إلى المدينة شيدت أقواس نصر مؤقتة.. كانت مواكب الأمراء، مثلها مثل المواكب الأمبراطورية الرومانية، تدخل المدينة من خلال الباب الرئيسي لقوس النصر. وفي عصر النهضة كان البابان الجانبيان مختفيان وراء لوحة خادعة تصور مدينة من خلال المنظور [٢٢]. سـواء كان Palladio و / أو Scamozzi هو الذي وضع قوس النصر فوق Frons Scenae فقد عاد كل منهما إلى نموذج المدينة التي تظهر من خلال فتحة الباب كما أنهما قد جعلا المنظور

---

٢١- المنظور الظاهر من خلال الباب الرئيسى ينقسم هو نفسه إلى ثلاث شوارع.

٢٢ - رسم Véronèse على سبيل المثال بعضا من هذه المدن الخادعة على أقواس النصر.

أكثر اتساعًا، حيث يجد الممثل مكانه. يتوسع المكان المخصص للعرض إلى ما وراء الجدار: ففي المسرح الأولمبي كان الصف الأول من المنازل الموجودة في الشوارع حيزا للتمثيل.

لو كان Frons Scenae يشبه ماديا جدار الـ Skènè فهو فقد معناه كما رأينا: أن اجتيازه هذا لم يكن انتهاكا لقانون ولا إشارة لتجلي الهي. كان مجرد زخرفًا. إن منطق الرمزية واستخدام الفضاء قد دفع Palladio و / أو Scamozzi إلى التقليل من أهمية هذا الاجتياز بأن أضاف للممثل حيزا جديدا خلف الجدار وللمشاهد امتدادًا بصريًا. كان جسد الممثل يدخل الإطار (الكادر) داخل حيز المنظور، مجتازا إياه. كان كل من Palladio و / أو Scamozzi قد عكسا وظيفة الجدار الخلفي للمسرح الروماني: فتحول من كونه انغلاقًا لحيز التمثيل صار انفتاحًا وإطارا للعمل الدرامي.

Inigo Jones: ***اصبح الباب الملكي إطارا للمنصة:***

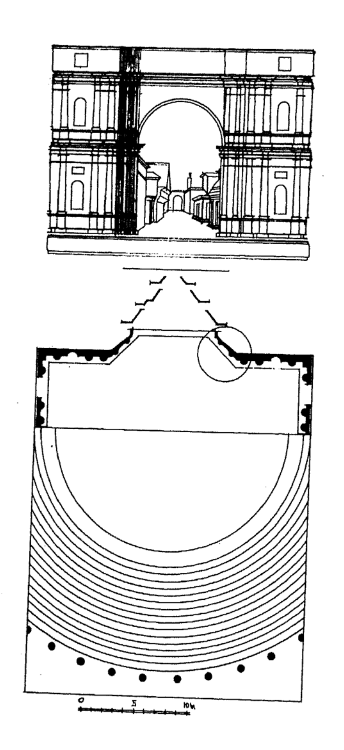
بعد اختراع Palladio و / أو Scomozzi سرعان ما أخذ الـ Frons Scenae في التفتت حتى تحول بعد سنوات معدودة إلى إطار للمشهد. يحدد أحد رسوم Inigo Jones، سواء كان هذا الرسم مشروعًا للسينوغرافيا أو مجرد حلم - الفترة الانتقالية بين شكل الأطر الثلاثة لـ Vicenceوالإطار الوحيد المستخدم في المسرح الروماني بشكله الكامل، نشاهد على اللوحة رقم ٧ أن الباب الرئيسي للـ Frons Scenae قد اتسع في مشروع Inigo Jones : ولم تعد نسبه تتوافق مع

بقية معمار الجدار. كما أنه حتى وإن ظل يستخدم نفس العناصر المعمارية للجدار إلا أننا نجد في تخطيط Inigo Jones أنه مبنى كما لو كان مجرد ديكورًا: يبدو كما لو أن الحيز الخيالي يمتصه فهو لم يعد بناء من الحجر له زوايا حادة وإنما أصبح مجرد أطر ترتكز على الجزء المبنى من الحائط. وصارت مهمته إبراز المنظور، وإطار المشهد والحيز الذي تقدم عليه المسرحية. أما Le Frons Scénae القديم فقد ذاب تماما كي يصبح إطارا للمشهد أو أن شئنا الحائط الرابع الشهير للمسرح الإيطالي، غاب الحائط، الحائط الزجاجي.

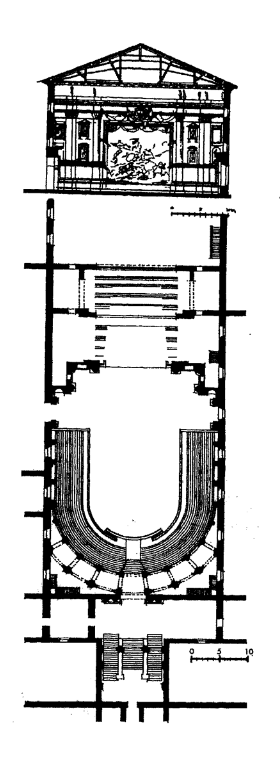
**صندوق الإيهام:**

من بين أولى امثلة المسرح الذي يمتلك كل مقومات المسرح على الطريقة الإيطالية نذكر مسرح Scomozzi الصغير في Sabbioneta وهي مدينة خيالية ومثالية بنيت من أجل دوق Vespasiano Gonzaga. افتتح مسرح Sabbioneta عام ١٥٩٠ وهو يعتبر أول بناء له وظيفة وحيدة هي المسرح. مساحة خشبة المسرح حوالي ١١ متر وعمقه ١٠ أمتار يحتل الـ Proscenium 3 أمتار منها. وقد بنى Scamozzi به ديكورا ثابتًا يصور شوارعًا ترى من خلال المنظور لا بد وأنها كانت شديد الشبه بشوارع Vincence ولكن في مسرح Sabbioneta لا يوجد Frons Scenae فقد ترك مكانه لمنظور ثابت واحد عبارة عن شارع ذو اطر ثنائية المستوى على طريقة Ser!io.

يشكل المسرح الذي شيده Aleotti في Parme (انظر اللوحة رقم ٨) مرحلة حاسمة في تاريخ اختراع الشكل الإيطالي للمسرح



0
5
10m


0
5
10

بُنى مسرح Parme بين عامي ١٦١٨ و ١٦١٩ وافتتح عام ١٦٢٨ بمناسبة حفل زواج:

Odoardo Farnese et Margherita de' Medici

وقد هدم المسرح جزئيا أثناء الحرب العالمية الثانية ثم أعيد بنائه استنادا إلى تخطيط Aleotti .

ويعتبر المسرح نموذجا فريدا، يجمع كل العناصر التي تشكل المسرح الإيطالي والتي سبق أن تحدثنا عنها. إن مقارنة المستويات الثلاثة والأحجام (لوحات رقم ٦، ٧، ٨) تظهر كم يدين المسرح على الطريقة الإيطالية للمسرح الروماني على الرغم من بعض الفروق الأساسية بينهما. فنجد في مسرح Farnèse الرابط المعماري بين القاعة وبين جدران الـ Proscenium. كما نجد البابين الكاذبين Porte de Retours وإن كانا لا ينفتحان على الـ Proscenium الذي اختفى. يبقى من الـ Frons Scenae الباب الملكي الذي اتسع بشكل كبير إلى أن صار اطارًا وحيدا لخشبة المسرح: لقد ابتلعته قتامة الجدار التي كانت لا تزال موجودة في المسرح الأولمبي وتراجع حيز العرض واجتاز الحائط.

خشبة المسرح مزودة بآليات تسمح بتغيير الديكور كما أن الأحجام قد صورت من خلال المنظور فوق اطر مسطحة أما جسد الممثل الذي التهمه الخيال والمنظور فإنه أخذ يحتل فضاء كانت الحضارات الأخرى تحرمه. ودون أن تكون هناك أية تجاوزات فقد بدأ المتفرجون يشاهدون ما كان لا مرئيًا في العصور السابقة. لقد امتلك الإنسان (خشبة - المسرح الخيمة) La scène Tabernacle

وأوجد عليها بشرًا يمثلون الآلهة أحيانا، في حيز معد وفقا لنظرة الأمير L'oeil du Prince. فأصبح النموذج المثالي للمنظور يمثل انعكاسًا لتنظيم الأمير للعالم. يعبر المسرح الإيطالي عن مفهوم سبق أن تم بحثه في Rinascimento ما مؤداه أن ثمة تعادل وتوافق بين الواقع وبين الإيهام، بين المسرح وبين العالم. في عملية تماثل يسعى المسرح إلى تنظيم وتشكيل عالم الأمير كما يبين لنا من لوحات citta ideale التي رسمت في القرن الرابع عشر (٢٤).

**انزلاق وجهة النظر:**

هكذا بدأ شكل "المسرح على الطريقة الإيطالية" في بداية القرن السابع عشر في إيطاليا. ثم تطور بعد ذلك بإجراء تعديلات على شكل القاعة، الذي تحول إلى شكل حرف U مثلما حدث في Parme ثم إلى U أكثر اتساعًا، ثم إلى أجزاء دائرة. كما ازداد الانفصال أيضا بين خشبة المسرح وبين القاعة أما التطورات الأكثر سرعة وإثارة فكانت في مجال الديكور.

فحتى منتصف القرن السابع عشر يوجه المنظور الأمامي بنقطة التلاشي الرئيسية فيه وبخطوطه المتناظرة على شكل مروحة مفتوحة، نظر المتفرج إلى بعيد أي في مستوى التماثل المشترك بين البلاتوه وبين القاعة. كما يدعو نظر وخيال المتفرج إلى الانزلاق على خط مستقيم من فضائه الحقيقي إلى فضاء لا نهائي تقديري. مرئي ومفهوم أو على الأقل تم التعبير عنه ضمنيًا.

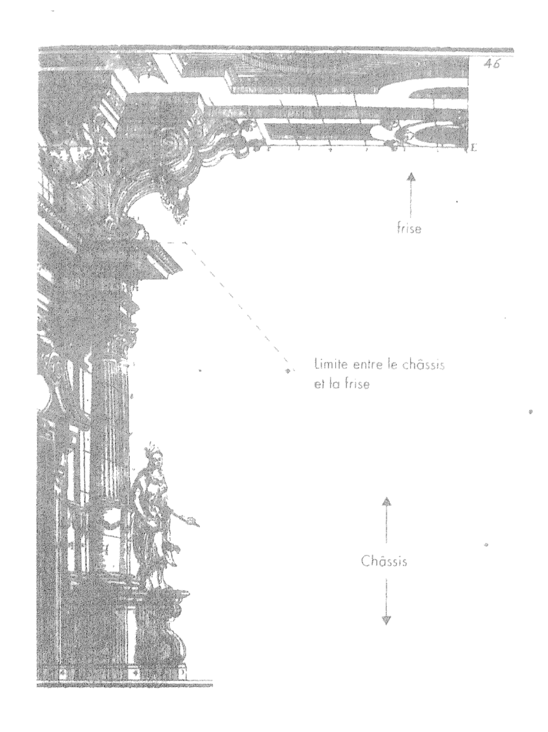
---

٢٤ - راجع Hubert Damish, l'origine de la perspective p. 157 - 182 , P. 217 - 254.

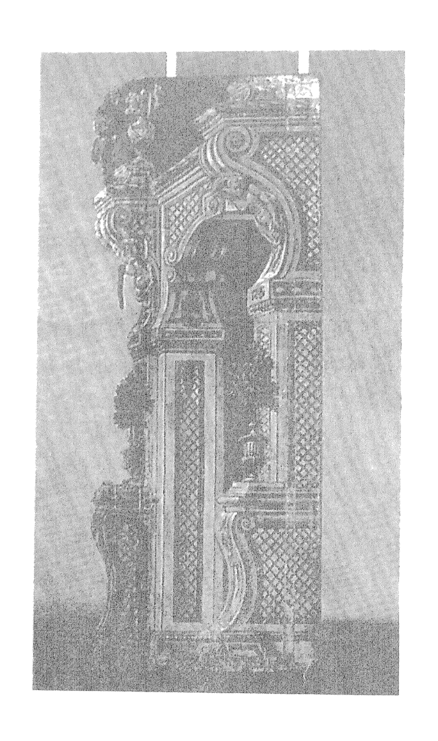
بدأ العاملون بالسينوغرافيا في تغيير وجهة نظرهم: كانت الديكورات الأولى، على الطريقة الإيطالية، تصور فضاء متسعا: مدن مناظر طبيعية إلخ... ثم بدأوا شيئا فشيئًا يتجهون إلى مساحات أقصر: يصور المشهد مستوى أكثر قربا: قاعة أحد القصور على سبيل المثال. كما أخذوا في الوقت ذاته يبحثون عن الابتعاد عن فكرة التماثل التي يفرضها معمار المسرح ووظيفته. وقد أبعدت نقطة التلاشي عن محور التماثل: مثلما حدث في ديكور Chiarini لديكور إحدى لوحات أوبرا Nerone Fatto Cesare للموسيقار Perti . التي قدمت في Bologne عام ١٦٩٥، لكن لا تظل بؤرة الديكور داخل إطار خشبة المسرح وإن كانت قد انفصلت عن محور التماثل.

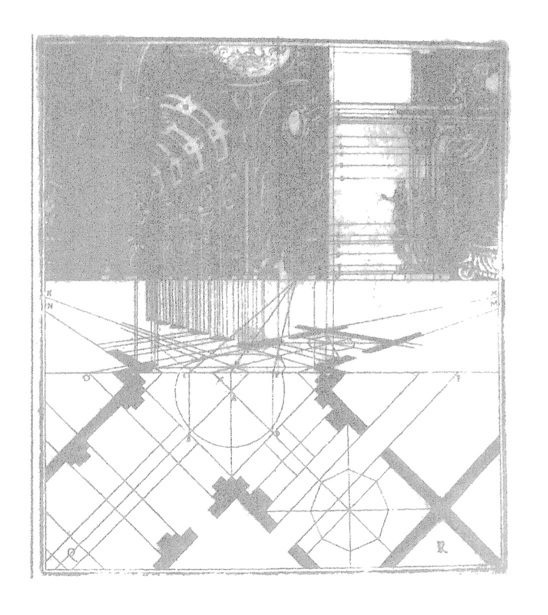
بحثا عن إظهار براعتهم فقد ابتكر مصممو السينوغرافيا، في نهاية القرن السابع عشر تحولا كاملا لوجهة النظر أطلقوا عليها اسم Veduta Per angolo أو بالفرنسية Vue sur L'angle (رؤية من أعلى الزاوية) ويقوم هذا النهج على إعطاء المتفرج، الجالس إلى مقعده، إيهاما بأنه ينظر إلى الفضاء المعروض أمامه من الجانب وليس من الأمام [٢٥] كان Les Frères Bibiena و Juvarra أول من اقترح هذا التجديد على خشبة المسرح: عام ١٦٨٧ بمناسبة إعادة افتتاح مسرح Teatro Ducale de Piacenza وقد حظي Ferdinando Bibieno بنجاح كبير من أجل ديكوراته الأولى المستخدمة للـ per angolo فى أوبرا Didio Giuliano.

٢٥ - انظر Anne Surgers, Le Détournement du regard رسالة دكتوراه تحت إشراف M.G. Banu Institut d'Etudes théâtrales - Paris III Sorbonne Nouvelle 1996.



46
frise
Limite entre le châssis
et la frise
Châssis





إن استخدام "الرؤية من فوق الزاوية" Vue Sur L'angle بالنسبة لمصممي السينوغرافيا، تدريب لإظهار المهارة وطريقة لتغيير شكل الديكور. وهي أيضـ محاولة لتأكيد ما يسمى وفقا لنظرية المنظور Plan du Tableau : فهو يمنـ النظر من الإنزلاق نحو حيز لا نهائي تقديري. كما أنه يخفي ذلك اللا نهائي عر النظر وعن حيز العرض. بأبعاده خارج المجال.

تتواجد "الرؤية من خلال الزاوية" في مكان – المسرح على الطريقة الإيطاليـ – لم يخلق من أجلها وإنما خلق من أجل حلم إطالة لا نهائية لعالم حقيقي مر خلال عالم تم تصويره. إن تغيير وجهة النظر والرؤية التي تتضمنها "الرؤية مر فوق الزاوية" صدى لأفكار فناني القرن السابع عشر الخاصة بحدود ومخاط الاستخدام المفرط للمنظور. بسبب دوران "وجهة النظر" – وبالتالي دوران نقـا التلاشي – التي تسببها، فإن "الرؤية من فوق الزاوية" .a veduta per ongolo تمنع تمامًا الانزلاق من العالم الحقيقي لصورته المثالية التي هي أصل المسر "على الطريقة الإيطالية" :فهي تشكل عائقًا، كما لو كان حلم اللا نهائي المرئي قـ تحطم.

*

* *

إن مغامرة العرض "على الطريقة الإيطالية" مغامرة غريبة ومألوفة في الوقـ نفسه. عاصر ميلادها تطور المسرح الطقسي الديني في عروض "الأسرا و"الخوارق" في المدينة والتي تحدثنا عنها في الفصل السابق. وإن كانا يختلفا في كل شيء:

- جغرافيا: أوروبا الشمالية لمسرحيات "الأسرار" و "الخوارق"، وإيطاليا بالنسبة للمنظور والإيهام؛

- الجمهور: جمهور واسع لمسرح العصور الوسطى من مختلف طبقات المجتمع، ومحدود يشكل الصفوة فقط للمسرح على الطريقة الإيطالية في بداياته؛

- موضوع وهدف العرض: ديني بالنسبة لاحدهما وترفيهي بالنسبة للآخر؛

- السينوغرافيا والمعمار أيضا حيث إن قوانين العرض لهذين الشكلين مختلفة. كان مسرح العصور الوسطى يستخدم عناصرًا رمزية تجعل المتفرج يتنقل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للفضاء وللمرئي وللديكور وللكلمة التي يستمع إليها.

إن الجديد في هذا المسرح، أو في هذا العرض الذي ابتكره مثقفو العصور الوسطى الإيطاليين يمكن تلخيصه كما يلي: إن المعنى الحقيقي للصورة ينتصر على المعنى المجازي. كما أن العرض يرغب في أن يكون "نافذة" مفتوحة على الواقع بعد أن تخلص من الإيحاءات الرمزية أو الدينية. كان التقليد La Mimésis، في هذه الحالة يعمل كأثر للانعكاس أو التصوير بين الشيء الذي تم التعبير عنه وبين الشيء الحقيقي.

مع دراسة الآداب القديمة L'humanisme والتأكيد على وجهة نظر الإنسان فقدت خشبة المسرح - الخيمة Le Tabernacle skènè اليونانية القديمة معناها الأصلي ذلك لأنها فقدت جوهرها المقدس. لقد حرم الشيء الخفي من غموضه.

أصبح اللا مرئي، وما هو خارج إطار خشبة المسرح أشياء معقولة: أصبحا وسيلة خيالية لامتداد المرئي على خشبة المسرح، "مرئي" يعطي إيهاما بالواقع. كانت La Skènè مكان الإله المختفي ومكان اللغز غير المرئي. مع الـ Le Rinascimento أصبحت مكان الممثل الذي يمثل الأمير – الاله. أصبحت شيئا ملموسًا، يستطيع المرء أن يظهر نفسه فيه وأن يُرى.

## ٦ - المسرح الاليزابيثي

## (نهاية القرن السادس عشر - ١٦٤٢)

### بلاغة المرئي

إن عبارة Théâtre élisabéthain أو المسرح الإليزابيتي تشير إلى شكل مسرح عام خاص بإنجلترا في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر، حيث تتشارك الكتابة من ناحية - مع أدباء من أمثال Thomas Kyd (١٥٥٨-١٥٩٤) و Marlowe (١٥٦٤- ١٥٩٣) و Shakespeare (١٥٦٤- ١٦١٦) أو Ben Jonhson (١٥٧٢- ١٦٣٧) والعمارة من ناحية أخرى وأخيرا طريقة التمثيل والعرض.

كما أن المسرح الاليزابيتى - والمسرح اليوناني من قبله - قد عاصر حكما سياسيًا ودينيًا قويا - ومثل المسرح اليوناني هو أداة بناء وفيض وعلامة فكلاهما يرتبطان بسلطة وبكلمة مكتوبة تتطلب طريقة أداء، وسينوغرافيا -- معمارية، أى بقوانين عرض. نجد نفس الارتباط بين هذه العناصر الثلاثة - السلطة القوية والكتابة المسرحية وطريقة العرض - فى التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر، فالمسرح والعرض تربطهم السلطة برابطة معقدة تنجذب إلى المركز وتبتعد عنه فى وقت واحد. فالمسرح يساهم فى بناء السلطة، وفى المقابل يصبح أداه تعبر بها هذه السلطة.

إن عبارة "مسرح اليزابيتى" تحمل بداخلها وبشكل حرفى، الأثر الواضح للعلاقة المعقدة بين المسرح والسلطة، سلطة الملكة إليزابث الأولى ملكة إنجلترا منذ نهاية القرن السادس عشر وقد عبر هذا الرباط عن نفسه بطريقة رمزية: فالمسرح الإليزابيتى مدين بوجوده المادى للحماية التى أولاها للممثلين - وبالتالى للمؤلفين - بعض النبلاء والملكة إليزابث الأولى قبلهم ثم جاك الأول وبعده شارل الأول، والتى توقفت بشكل قاس أثناء الحرب الأهلية بين المتشددين Puritains والملكيين وصعود Cromwell إلى السلطة عام ١٥٧٤. يعتبر عام ١٥٥٨ تاريخا لميلاد المسرح الإليزابيتى ذلك لأن الملكة إليزابث تبوأت العرش فى ذلك التاريخ. ولكن من المتفق عليه أن مولد المسرح الإليزابيثى يعود إلى عام ١٥٧٤ وهو عام الحماية الرسمية التى بسطتها الملكة على الممثلين. ففى عام ١٥٧٢ صدر قرار من البرلمان Act for the punishment of Vagabonds يطالب بأن تكون كل فرقة مسرحية تحت حماية أحد النبلاء أو اثنين من رجال القضاء. بدون ذلك كان الممثلون يعتبرون مجرد متشردين كما كانوا لا يستطيعون ممارسة التمثيل وبالتالى كانوا يستحقون عقوبة السجن أو التشهير. فى عام ١٥٧٢ حصل James Burbage لفرقته على حماية الكونت Leicester وبعد العامين حصل على حماية الملكة نفسها.

فى الوقت نفسه، كان المتشددون Les Puritains يقاومون الحكم الملكي. وبالطبع كانوا يحاولون قمع المسرح. وأصبحت مهاجمتهم للمسرح تتم بشكل رسمى ومسببة بعد نشر "مدرسة التجاوزات" "L'Ecole de l'abus" عام ١٥٧٩ للكاتب Stephen Gosson و "تشريح التجاوزات" عام ١٥٨٣ للكاتب Philip Stubbes. وقد شكل "قانون التجديف" La Loi des blasphémes الصادر

عام ١٦٠٦ مرحلة جديدة فى صراع المتشددين ضد المسرح. وقد أسفرت المرحلة الأخيرة عن قرار بتاريخ ٢ سبتمبر ١٦٤٢ يعلن موت المسرح الاليزابيتى إذ تم منع كافة العروض المسرحية.

## المسرح العام:

حتى يحدد المكان الذى تعرض فيه مسرحيته فقد استخدم شكسبير Shakespeare فى مسرحية "هنرى الخامس" [1] عبارة This wooden o "هذه الـ O الخشبية" فكل المسارح الإليزابيتية كانت مشيدة على النحو التالي:

- شكل أسطوانى طول قطره من ٢٥ إلى ٣٠ مترًا مجوف من الوسط (وهو حرف O الذى يتحدث عنه شكسبير) [2]

- فى الجزء المبنى يوجد التاج الخارجى يغطيه سقف وشرفات تحتل ثلاث طوابق يجلس عليها الجمهور؟

- فى الوسط أى فى الجزء الخالى المكشوف، مساحة للتمثيل وللمتفرجين الواقفين.

إن أصل "الـ O الخشبي" معقد. فرمز الدائرة، فى عدد من الحضارات يذكرنا بالآله، والكمال والخلود. وقد رأينا ذلك المسرح اليونانى ومسرح العصور

---

١ - هنرى الخامس، برولوج، بيت رقم ١٣.

٢ - أظهرت بعض الحفريات الأثرية أن مسارح العصر الأليزابيتى كانت مبنية على سطح متعدد الزوايا. وكان الشكل العام للمبنى شكلا أسطوانيا.

الوسطى. فى عصر النهضة أشاد Alberti بوجود تسعة أشكال للكنائس متعددة الزوايا تحيط بها دائرة.

علاوة على الذكرى القديمة للدائرة كشكل رمزى واستعارى للعالم وكتوافق بين العالم الأكبر [٣] والعالم الأصغر فإن أصول عمارة المسرح الإليزابيثى أكثر قربًا: قبل أن يكون لدى الممثلين الإنجليز مسارح خاصة بهم - قبل عام ١٦٧٦ أى فى القرن السادس عشر كانوا يمثلون مسرحياتهم فى فناء المنزل أو داخل الحلبات المشيدة على أطراف المدينة والتى كانت مخصصة لمعارك الحيوانات. وقد احتفظت عمارة المسرح الإليزابيثى بذكرى تلك الأشياء: فالشرفات الموزعة على طوابق والتجويف فى الوسط كل ذلك يذكرنا بفناء النزل حيث كان الممثلون الإنجليز ينصبون منصاتهم ليقوموا بالعرض. بالإضافة إلى أن الشكل الدائرى كان ميراثا من الزمن الذى كان الممثلون يؤدون عروضهم داخل الحلبات التى كانت مكانا لمناقرة الديوك أو معارك الدببة أو الكلاب. حتى أن شكسبير يشير إلى ذلك فى مسرحية "هنرى الخامس": فى أول توجه للجمهور يستعمل الكورس، فى تواضع خطابى زائف، عبارة Cock - Pit ليشير إلى المسرح.

---

٣ - لمزيد من المعلومات عن الأصول الرمزية والدينية والسحرية أو تلك المتعلقة بالهرمسية Hermétisine لفكرة الشكل الدائرى للمسرح راجع :

Frances A.Yates, L'Art de la mémoire, Paris, gall., 1966 the Art of memory (1966), chap. XVI: Le théâtre de la mémoire de Fludd et le Globe Theatre" P.367 à 394.

هذه الأصول المتداخلة أدت إلى بناء حيز خاص بالعرض المسرحى العام. لقد رأينا أن المسرح على الطريقة الإيطالية ثمرة لأبحاث عديدة ولدراسات ومحاولات. وقد شيد ببطء بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السابع عشر واستمر بعد ذلك فى التطور. إن مبدأ "على الطريقة الإيطالية" كان موجودا فى إنجلترا فى عصر الملكة اليزابث وذلك فى احتفالات البلاط الملكي. وقد أدخله وطوره Inigo Jones بعد عودته من إيطاليا حيث تلقى دروسًا على يد Palladio.إن المسرح الإليزابيتى قد اكتمل - على ما يبدو - دون تصميمات مسبقة كما لو كان نموذجًا كاملا قد أنتج شكلا مكتملا بلا أى تنقيح. إن الفارق الكبير بين نشأة شكلين مسرحيين مثاليين سببه وجود فارق جذرى فى مبادئهما: فقد نشأ المسرح على الطريقة الإيطالية من أجل صفوة، وقد صممه معماريو ومفكرو عصر النهضة؛ بينما المسرح الإليزابيثى قد نشأ من أجل جمهور عريض وقد ابتكره كتاب / وممثلون كانوا يضعون أفكارهم محل التنفيذ، "as they have alredie used and studied" وفقا لعبارات الملكة اليزابث الأولى.

انشىء أول مسرح اليزابيثى فى ضواحى لندن وأنشأته فرقة Jhon Burbage كى تقدم عليه أعمالها عام ١٦٧٦، أى عامان بعد أن أولتها الملكة حمايتها الرسمية [٤] وقد أطلق على المبنى ببساطة وإيجاز اسم "The Theatre" وإن كان المسرح فى ذلك الحين يشار إليه فى انجلترا باسم The Play House. ولم يكن اختيار اسم Theatre اختيارًا تافها أو بريئًا: فكلمة theatre تنتمى أصولها إلى

---

٤ - انضم شكسبير إلى فرقة Burbage بعد ذلك بأربعة أعوام أى عام ١٦٨٠، عند حضوره إلى Stradford.

مجال لغوى يونانى - رومانى وهو يختلف تماما عن المجال اللغوى الانجلو - ساكسوني. عندما اختار Burbage كلمة theatre كان هذا الاختيار بمثابة إشارة تعبر عن رغبته فى منح كل من فرقته وكتابه وجمهوره اعترافًا بالسمو والأصالة: فى إنجلترا أيضا كانت العصور القديمة للحضارة اليونانية والرومانية مرجعًا. لم يكن هذا المسرح الأول عملا فرديا لمعمارى الصق اسمه عليه، بل كان عملا جماعيًا، نتيجة تجارب عملية لفكر Burbage وفرقته. لو أن هذا العمل كان عملا فرديا لكان صاحبه قد ترك أثارًا مدونه لعمله من رسوم أولية وتخطيطية كما فعل معماريو المسرح على الطريقة الإيطالية. عندما شيدت مسارح العصر الإليزابيثى لم يكن هناك هذا النوع من الوثائق مما يفسر الغموض والتشكك والأسئلة التى ظلت بلا إجابة حول حقيقة المسرح الإليزابيثى. فقد اكتفى المؤرخون بطرح فرضيات سيظل بعضها بلا دليل إثبات.

أقلق النجاح المطرد للمسارح سلطات المدينة التى خشيت فى البداية خطر التجمعات التى تسببها العروض، ومن ثم الإخلال، المحتمل، بالنظام، كما خشيت انتشار وباء الطاعون بسبب اختلاط وتجمع المتفرجين [5] لذا فقد تركت الفرق مسارح لندن لتعرض أعمالها فى الضواحى بعيدا عن سلطات عمدة لندن واستقرت فى .Southwarkكان فى لندن، فى بداية القرن السابع عشر ، عشر مسارح من نفس النوع: كلها مشيدة خارج أسوار المدينة لتعداد سكان يقارب

٥ - انتشر وباء الطاعون الذى تسبب فى وفاة حوالى مئة ألف شخص فى أعوام ١٥٦٤ ، ١٥٩٣، ١٦٠٣ و ١٦٢٣.

٢٠٠٠٠٠ نسـمـة : The Theatre (1576), Newington Butts (1576)
the Curtain (1577) the Rose (1587), The Swan (1595) the Globe
(1599). الذى أعيد بناؤه بعد حريق عام ١٦١٣ بفضل منحة جاك الأول المالية)

The Fortune (1600), the Boar's Head (1600), The Red Bull (1604), The Hope (1614).

كما تمت بعض العروض المسرحية داخل لندن فى مسارح مغطاه مثل مسرح The Blackfriars أو مسرح Cockpit وحتى عام ١٥٩٤ فى بعض النُزُل مثل: Bel Savage Inn The Cross Keys, The Bell inn.

وكانت هذه المسارح دائما ما توصف "بالروعة" و "الفخامة" و "الأبهة".

٢ - *حيز العرض*:

يرتكز النموذج الإيطالي- كما رأينا، على الفصل بين الواقع والخيال، وعلى إيهام بواقع مرئى من خلال المنظور. إن المسرح الإليزابيثى يربط القاعة بخشبة المسرح، أى بين الواقع والخيال وهو يختلف تماما عن المسرح الإيطالى؛ وهو بلا شك اختلاف فى مفهوم واستخدام الفضاء.

فعمارة المسرح الإليزابيثى معروفة وغير معروفة فى الوقت نفسه: فقد هدم المتشددون كل تلك المسارح وفقا لقرار البرلمان الصادر فيما بين بين ١٦٤٢ و١٦٤٤. منذ أن تم بناء هذه المسارح لم يصلنا إلا وصف بعض الرحالة لها وبعض

الصور لمدينة لندن، والرسومات وأخيرًا بعض الصور المرسومة والزخارف التى تزين أغلفة بعض المسرحيات المنشورة. إن هذه الأوراق ثمينة جدا ولكنها لا تجيب على كافة التساؤلات.

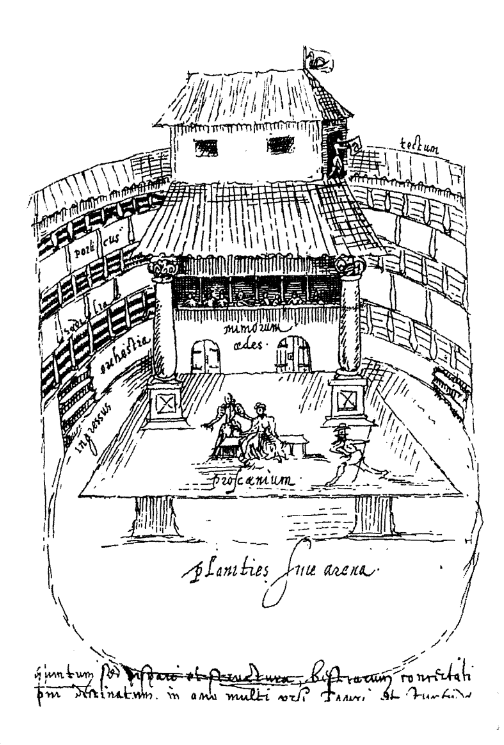
**الجمهور:**

يوجد رسم واحد معاصر لبناء أولى المسارح الاليزابيثية العامة (انظر اللوحة رقم ١١). يصور هذا الرسم الجزء الداخلى لمسرح Swan . وقد أتاح اكتشافه عام ١٨٨٠ تأكيد بعض النظريات، وأن ظلت نظريات أخرى معلقة. كما أن تفسير الرسم معقد لأنه ليس رسمًا أصليا بل هو رسم منقول - أو تأويل لوصف - قام به Arend Van Buchel ، أحد الباحثين الهولنديين عام ١٥٩٦ أى بعد مرور عام من بناء مسرح Swan من خلال رسم أو رواية de De Witt أحد الرحالة الهولنديين.

نرى فى الرسم ثلاثة طوابق من الشرفات على شكل تاج تحيط بالجزءالمكشوف [٦] المخصص للممثلين وللمتفرجين الواقفين كما يحيط إطار

---

٦ - أظهرت بعض الحفائر الأثرية وجود نظام لجمع وصرف مياه الأمطار: كانت المياه تجرى على منحدر حتى وسط الحيز المكشوف، حيث كانت تتجمع داخل برميل مخبأ وكانت مواسير الصرف المصنوعة من جذوع الشجر المفرغة والتى تخرج من البرميل تصب المياه فى مجارى المدينة وفى نهر الـ Tamise القريب.


tectum
porticus
mimorum ædes
sedilia
orchestra
ingressus
proscænium
planities sive arena

10v

الخاتم بالحجر الثمين. كانت المسارح تسع من ألف إلى ثلاثة آلاف متفرج وأحيانا عندما كانت تقدم مسرحيات ناجحة ووفقا لقول Thomas Dekker:

"كانت رائحة كريهة وخانقة للدخان تتصاعد كل مساء بسبب أنفاس جمهور غفير داخل المسرح، عندما كان يخرج الناس كانت وجوههم تبدو وكأنها فى حالة غليان"

In le Globe, Le théâtre skakespearien reconstruiut, Londres, Spinney pub.1998, p.42

كان جمهور الشرفات وجمهور الصالة يحيطان بالممثلين حوالى ٢٦٠ درجة إذا ما رجعنا إلى مستوى تماثل البناء فإن بعض المتفرجين كانوا فى مواجهة خشبة المسرح وآخرون كانوا على جانبها بل إن بعض الذين يجلسون فى الخلف لا يرون سوى ثلاث أرباعها.

وكان لإحاطة المسرح - شبه الكاملة - بالمشاهدين نتائجًا على - أو بسبب - أداء الممثلين. لقد أجبر المسرح على الطريقة الإيطالية الممثلين على عدم الاهتمام بحجم أجسامهم وعلى "نسيان" ظهورهم، حيث إن ظهورهم لا ترى من الجمهور. أما المسرح الإليرابيثى فكان على العكس يهتم بحجم جسم الممثل - الذى كان يرى من كل الاتجاهات - وبالحيز الذى يحتله الجسم. كما يفعل اليوم بعض ممثلى الكابوكى اليابانى فقد كانت هناك ثمة بلاغة كاملة للجسد، بما فيها "بلاغة الظهر" (٧)

---

٧ - هذا التعبير مأخوذ عن Georges Banu in L'Acteur qui ne revient pas, Journées du théâtre, au Japon, Paris, gall., coll. "Folio/essais" no 225, 1993 p. 65.

٦

إن جلوس المشاهدين فى طوابق متعددة وتوزيعهم فى أماكن مختلفة كان يخضع لطبقتهم الاجتماعية: الصالة للبسطاء والشرفات؛ خاصة فى الطابق الأول، للطبقة المتوسطة وفى شرفات الطابق الأول كانت توجد ثلاث أماكن مميزة:

- من ناحية توجد مقصورة السيد (My Lord's room) فى محور تماثل البلاتو حيث تجلس الملكة اليزابث ثم بعد ذلك الملوك أو رعاة الفرقة الرسميين عندما كانوا يحضرون عروضًا عامة:

- من ناحية أخرى هناك مقصورتان للنبلاء gentlemen's room على ناحيتى خشبة المسرح . وكان من الممكن أن تذكرنا أماكن مقصورات النبلاء بمقصورة الملك والملكة فى فرنسا إلا أنه من الضرورى أن نبين الفروق بينهما: فالمقصورتان الملكيتان فى فرنسا فى القرن السابع عشر تقعان فى إطار خشبة المسرح، على الحد الرمزى الذى يفصل بين الواقع والخيال: فكانت السلطة الملكية من هذا المنطلق مرئية ومعبرًا عنها إذ أنها تدخل ضمن النظام العام للعرض (انظر الفصل السابع). أما مقصورتا النبلاء فلم تكونا موجودتان على الحد الرمزى بل متداخلتان ضمن دائرة المتفرجين. يلاحظ الرحالة Thomas Platterأنه :

"لو كان الزائر يرغب فى الجلوس فوق وسادة، فى أكثر الأماكن راحة. من حيث يستطيع أن يرى كل شىء وأن يُرى هو نفسه أيضًا فإن عليه أن يدفع بنسا إنجليزيًا إضافيا على باب الدخول".

لا نعرف إن كان يشير إلى مقصورة السادة أو مقصورة النبلاء. فعدم الدقة يثير الاهتمام: فهو عنصر إضافى يجعلنا نفهم أن الحيز الإليزابيثى لم يكن

أحادى الاتجاه. فهو حيز إسطوانى الشكل متقارب ومتباعد فى الوقت ذاته (فنرى ونُرى) حول مركز مجوف يشغله كل من الممثلين والمتفرجين.

إن هذا التحليل السريع لتوزيع الجمهور والأماكن المميزة عنصر يسمح بفهم خصوصية هذا المسرح. يصعب أن يتصور مثل هذا التنظيم للفضاء متفرج أواخر القرن العشرين الذى لا يزال متأثرًا بالمسرح على الطريقة الإيطالية الذى يرى فيه خشبة المسرح فى المواجهة كما لا يزال متأثرًا ببعض الأشكال الفنية الأخرى مثل السينما أو التصوير الفوتوغرافي.

### خشبة المسرح

إن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى، ليست مجرد مسطح مثل خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية، بل مساحة للتمثيل. هناك مساحة التمثيل الرئيسية فى الفضاء المركزى فى حيز مكشوف جزئيًا. وهى عبارة عن بلاتو مستطيل يرتفع حوالى ١,٥ متر عن الأرض ويحتل نصف الفضاء الرئيسى تقريبا. كان عرض البلاتو من ١٢ إلى ١٥ مترًا وعمقه حوالى ١٠ أمتار. أما المتفرجون فموزعون على الجوانب الثلاثة لخشبة المسرح وكان الجانب الثالث يرتكز على الجزء المغطى وكانت العروض تتم فى فترة ما بعد الظهر مما لا يعنى أن ضوء النهار كان المصدر الوحيد للضوء ولا يستبعد بالتالى استخدام الإضاءة الصناعية التى يمكن أن تغير من الجو العام. كانت تقنيات الإضاءة فى القرن

السادس عشر تسمح بتنويع مصدر الضوء وقوته وتغيير الألوان بواسطة مرشحات وتنوع اتجاهات بطرق متعددة.

فى بعض الوثائق يصور De Witt البلاتو الذى يسميه Proscenium والذى يسميه الإنجليز Stage إلى جانب درابزين مثلما نرى على زخارف تزين صفحة عنوان Roxana لـ William Alabaster طبقة عام ١٦٣٢ أو تلك التى تزين طبعة Nathanaël Ridchard Messalina عام ١٦٤٠. يعتبر الدرابزين تجسيدًا ملموسًا للفصل بين خشبة المسرح وبين الصالة، بين الواقع وبين العرض. نجد ذلك فى فرنسا أيضا، فى نفس الفترة فى الديكور المقسم A Compartiments أو "ما قبل الكلاسيكي" (انظر الفصل السابع). أما فيما يخص العمارة والسينوغرافيا فالانفصال المادى بينهما يعبر عن الانفصال الرمزي. فإن صورتا الدرابزينين فوق خشبة المسرح الإليزابيثى استثنائيتين، ولا يوجد لهما أى أثر فى مسرح Globe أو مسرح Theater. المكشوفان. كما أننا نعرف علاوة على ذلك أن المسرحيتين اللتين تحملان، فى الصورة، أثرًا واضحًا للانفصال بين خشبة المسرح / الصالة قد قدمتا لأول مرة فى مسارح مغطاة داخل لندن مسرحية Roxana بلاشك على مسرح الـ Cockpit ومسرح Salisbury Court. بالنسبة لـ Messaline إن الاختلاف بين الواقع والخيال يُظهر أن طريقة العرض فى المسرح الإليزابيثى لم تكن واحدة فى بداية القرن السابع عشر. كما يبدو أنه فى المسارح المغطاة ويسبب العمارة والجمهور الأقل تنوعًا والأكثر أرستقراطية كان يسمح باستخدام بعض عناصر النموذج الإيطالي.

**خشبة مسرح ذات ثلاثة أبعاد:**

يلاحظ De witt في يومياته، أن خشبة المسرح كانت نصف مغطاة بافريز بارز يستند إلى عامودين ضخمين من الخشب "على شكل رخام مصقول وقد كان تقليد الرخام متقنا لدرجة أن أكثر المتفرجين ذكاء كان يمكن أن يختلط عليه الأمر". في مسرح Le Globe الذى أعيد بناؤه مؤخرًا في لندن كان ارتفاع الأعمدة يوازى ٧,٣٠ مترا ويبعد الواحد عن الأخر بحوالى ١٢,٥٠ متر. أما سقف الأفريز فكان يغطى ثلث خشبة المسرح من ناحية كما كان يغطى بناء ذو طوابق يستند إلى حزام العامود في المكان المخصص للمتفرجين. الجزء العلوى من هذا البناء كان يستخدم كمكان خفى للممثلين وكانوا يعدون أنفسهم بداخله ويضعون المساحيق على وجوهم ويحفظون فيه ملابس العرض والأدوات المستخدمة فيه. وفقا لما جاء في يوميات De witt، فإن Van Buchel كان يطلق على هذا المكان اسم mimorum aedes، أى "معبد (أو منزل) الممثلين" [8].

إحدى واجهات (منزل الممثلين) تبدو مرئية من الجمهور كما يمكن اعتبارها خلفية للمسرح في رسوم Van Buchel، التى تتوافق مع وصف بعض الرحالة، كما نلاحظ وجود بابين في أسفل الحائط الذى يتحول أعلاه إلى شرفة.

---

٨ - يشير De Witt ايضا إلى أن شكل La mimorum aedes "يشبه الشكل الروماني".

**الأبواب:**

الرسم الوحيد المعاصر لبناء مسارح العصر الإليزابيثى يشير إلى بابين يفتحان على جدار La mimorum aedes وتبقى مشكلة ما إذا كانت بعض تلك الأماكن المسماة mimorum ades ليست لها ثلاثة أبواب على مستوى خشبة المسرح. وحتى نتأكد من هذا الافتراض لا بد أن نعود إلى الإرشادات المسرحية.

ولكن لم تكن الإرشادات، للأسف، تدون على النصوص الأصلية، وإنما دونت بعد ذلك فى الطبعات التى جاءت بعد العرض الأول للمسرحيات. تعطى الإرشادات المسرحية بعض الإيضاحات الخاصة بالإخراج. وإن كانت لا تشكل مصدرا موثوقًا به للسينوغرافيا فى العصر الإليزابيثى.

هناك بعض الفرضيات الأخرى خاصة فرضية Frances Yates الذى يستند إلى فرضية لـ Chambers تقول:

"يبين لنا Fludd أنه كان لخشبة المسرح خمسة مداخل، ثلاثة على مستوى الأرض واثنان فى المستوى الأعلى الذى يؤدى إلى الشرفة. وهو ما يشكل حلا لمشكلة شغلت المتخصصين: كانوا يعتقدون أنه يوجد أكثر من ثلاثة مداخل، ولكن مستوى الأرض كان - على ما يبدو - لا يتيح أى مكان للمزيد من المداخل. وقد افترض Chambers انه كانت هناك خمسة مداخل، تتوافق مع المداخل الخمسة لـ frons scenae القديمة (وهذا ما نراه) (على رسم مسرح Ars memoriae

لـ Robert Fludd) وهو الأسلوب القديم ذو المداخل الخمسة للـ Frons Scenae والذى تم تطويره وفقا لمستويات مختلفة.

**شرفة منزل الممثلين:**

تقع الشرفة فى الطابق الأول من بيت الممثلين. يقل التشكك فى صحة هذا الأمر، فقد اتفق المؤرخون على أن التمثيل فى العصر الإليزابيثى كان يتم فى الفراغ، وإن الشرفة كانت تستخدم عندما كان النص والحدث يتطلبان اختلافا فى المستوى مثلما هو الحال فى مشهد الشرفة فى مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير أو المشاهد المختلفة التى تصور الترصد من فوق الأسوار. كما كان من الممكن أن تستقبل بعض الموسيقيين بل والمتفرجين أيضا.

**الطابق العلوى:**

يتضمن منزل الممثلين؛ الذى يقع فوق الأفريز طابقًا علويا. فى رسم Van Buchel قمة سقف الأفريز حتى أسفل سقف حزام السطح المصنوع من القش.

ويتجاوز الطابق الأخير لبيت الممثلين والذى يرى بوضوح، المستوى الأعلى لسقف حزام الشرفات [٩].

---

٩ - يختلف تنسيق السقف الأعلى وفقا لاختلاف المسارح والصور: يمكن أن يكون خط دعامة السقف بسيطا ومتعامدا مع محور تماثل المسرح أو يمكن أن يكون مزدوجًا وموازيًا له.

كانت بشرفة الطابق الأول نافذة أو اثنتان، يمكن أن يظهر منها الممثلون. نرى فى رسم Van Buchel فى إحدى النوافذ الجانبية أحد الموسيقيين ممسكًا بـ ببوق. ربما كان Prospero فى مسرحية العاصفة La Tempête يظهر فى إحدى تلك النوافذ ويكون قد احتفظ بذلك من خلال ارشادة مسرحية: يظهر بروسبيرو "فى أعلى" - on the Top [10] فالممثل هنا مرئى من الجمهور ولكنه غير مرئى من بقية الممثلين الموجودين على خشبة المسرح وكأنه وجه لمجوسى طيب.

كان داخل الطابق الأول يُستخدم ككواليس أى مكان لحفظ الملابس والديكور. ويُعتقد - دون أن يكون ثمة تأكيد على هذا الأمر - أنه كانت به آليات لتحريك الديكور وللتحليق.

أثناء العروض كان يرفع علم فوق قمة بيت الممثلين: وبهذا كان يعلن عن العرض خارج المسرح [11].

**السقف:**

يقع السقف تحت الأفريز وهو مزين ببذخ بمعجون مذهب وملون. فى مسرح Le globe، فى عصر شكسبير كان السقف مزينا بصورة رمزية للعالم وللسماء مصحوبة بالشعار اللاتينى "Totus mundum agit histrionem" .

---

(١٠) شكسبير Shakespeare, La Tempête, III, 3.

(١١) أعاد Jean Nouvel هذا التقليد فى أوبرا ليون: كان يعلن عن العرض بإضاءة السقف الزجاجي. وكانت قوة الاضاءة تتغير وفقا لعدد المتفرجين داخل القاعة.

أي: "العالم كله يمثل". بالنسبة لإعادة بناء مسرح Le Globeفقد تم رسم السقف ذو الزخارف بديكور يصور - بواسطة رموز وشعارات - الشمس والقمر ودائرة الأبراج، وفى الوسط سحابة تشع بالضوء. لم يكن السقف مرئيا من كل المتفرجين: الجالسون فى الصالة هم الذين كانوا يستطيعون رؤيته، كذلك الذين يجلسون على جانب الشرفة الأولى. يُعتقد - وهذا مجرد اعتقاد - أن السقف ذو الزخارف التى تصور السماء كان يتكون من صناديق متحركة يمكن أن تتفتح لتخرج منها ملائكة أو أشباح.

**الستار:**

هناك عنصر جديد يضاف إلى العناصر السابقة ألا وهو الستار الذى كان يتيح فكرة المباغتة والتى يسميها الإنجليز Discovery . حتى وقت اكتشاف رسم Van Buchel، كان المؤرخون يعتقدون أن حائط La mimorum aedes والبابان بهم فتحة، تؤدى إلى حيز يقع تحت الشرفة يسمى inner Stage (أى خشبة المسرح الداخلية) حيث تتم المشاهد التى تتسم بالخصوصية الشديدة أو المشاهد التى لا يراها الجمهور مثل المشهد الذى يقتل فيه عطيل ديدمونة. كان من الممكن أن يكون الـ inner Stage مرئيا أو مغطى بستار. ان وجود الـ inner stage غير منصوص عليه فى النصوص الإليزابيثيه. كما أن احتمال وجود منصة تمثيل تقع بعيدا تحت شرفة منزل الممثلين يشكل مشكلة كبيرة تختص بالرؤية وبالصوت: نظرا لتوزيع الجمهور حول الممثلين بنسبة ٢٦٠ درجة ونظرا لضيق الـ inner Stageالذى يفترض وجوده، فإن المشاهد التى يمكن تمثيلها عليها تكون مرئية ومسموعة من عدد قليل من المتفرجين.

وفى المقابل فإن وجود ستار (curtain) والمؤثرات المثيرة للدهشة أمور أكدتها الصور والإرشادات المسرحية لمسرحيات القرن السابع عشر، وهى وأن كانت غير يقينية تمامًا الا أنها تشير إلى طريقة متعارف عليها مثلا فيما يختص بمعمل فاوست لمارلو Marlowe أو فى مسرحية هنرى الثامن Henry VIII لشكسبير فى الفصل الثانى المشهد الثانى تحدد الإرشادة:

"يجذب الملك هنرى الستار"

إن الفرضية التى تلاقى قبولا عاما - حتى وإن كانت بلا دليل يدعمها - هى التالية: يوجد ستار معلق على سطح الأفريز يفتح أمام شرفة منزل الممثلين ويسمح بمشاهد المباغتة والاختفاء / والظهور. لا يحجب الستار الـ inner stage المجوف، وإنما شرفة منزل الممثلين - كليًا أو جزئيًا - وبالتالى يكون قد كشف جزءًا من خشبة المسرح مرئى من الجميع. وكان الستار ذو أشكال مختلفة فهو من القماش، أو النسيج المطرز أو الكتان الذى تزينه الرسومات مثلما تشير إليه بعض الدلائل المرئية التى وجدت على واجهة مسرح Messalina.

**الآليات:**

كانت المؤثرات والخدع المسرحية معروفة، كما رأينا منذ العصور القديمة، واستمر استخدامها فى عروض الطقوس الدينية فى العصور الوسطى، كما استخدمها أيضا الممثلون الجائلون فى العابهم السحرية. فى كل نصوص المسرح الإليزابيثى نجد ظهورًا لبعض الشخصيات واختفاء لها كما نجد ضرب أعناق

ومؤثرات أخرى مروعة. ما من سبب منطقى يجعلنا نتصور أن استخدام الآلات والخدع قد توقف حتى وإن كان أثرها قد اختفى شيئًا فشيئًا.

**الأماكن السفلى:**

تؤكد بعض الرسوم وبعض الأخبار المدونة وجود بعض الخبيئات فوق أرض البلاتو من أجل ظهور القوى السفلية، الشريرة فى غالب الأمر. فنرى على سبيل المثال خبيئة مرسومة على واجهة مسرح Messalina. تبعد قليلا عن محور تماثل البلاتو. كما يمكن أن نتصور أن شبح والد Hamlet كان يظهر من مثل هذه الخبيئة.

نجد فى مسرحية Macbeth لشكسبير فى المشهد الأول الفصل الرابع بعض الإشارات المحددة لظهور قوى خفية: فى الزيارة الثانية لماكبث تتضرع الساحرات "لأسيادهن" مناديات إياهم (بيت رقم ٦٣) بهذه العبارة: Come, High or Low أى بمعنى "أحضر سواء كنت فى أعلى أو أسفل" (بيت رقم ٦٧). الإشارة هامة، لأنها جاءت من داخل النص، وليس من إرشادة مسرحية: ظهور شخصيات تأتى من أسفل أو من أعلى، يتطلب مساحة من الحرية تركها المؤلف للقائمين على المسرحية كما يتطلب وجود آليات. فى هذا المشهد، كما فى مسرحية Richard III يتتابع ظهور الشخصيات واختفاؤها فى إيقاع سريع:

الظهور الأول: "" "an armed Head رأس مسلحة" سبعة أبيات (من البيت رقم ٦٩ حتى ٧٦) مؤثرات وخدع سحرية؛

الظهور الثاني: " - "a Bloody child طفل مغطى بالدماء. أربعة أبيات (من البيت رقم ٧٨ حتى ٨١)؛

الظهور الثالث: "A child crowned with a tree in his hand"

طفل متوج يمسك فى يده بشجرة، تسعة أبيات (من البيت رقم ٨٦ حتى ٩٤؛ .

الظهور الرابع: "(...) A show of eight kings"

Banquo's ghost following

"ظهور ثمانى ملوك (...) يتبعهم شبح بانكو"

١٨ بيت (من البيت رقم ١١٢ حتى ١٣٠)

يمكننا أن نحصى عدد اثنى عشر ظهورًا واختفاءًا فى واحد وستين بيت، أى خلال ثلاثة دقائق مما يوحى بوجود أكثر من خبيئة فى البلاتو. وكان الجمهور ينتظر هذه المشاهد بشغف وكان يشاهدها وهو يرتعد خوفًا.

**الأماكن العليا:**

أما عن آليات الأماكن العليا، فكانت على ما يبدو، تقع داخل أسقف الطابق الأعلى لمنزل الممثلين. تشير الصور التى أمكن العثور عليها إلى أحجام كبيرة مما يجعلنا نتصور وجود آلات رفع من أجل مشاهد التحليق المعقدة. وكان الممثلون

الذين تم إعدادهم فى الأعلى يظهرون من خلال الخبيئة الموجودة فى بلاتو الأفريز. هذا الاحتمال معقول ولكنه غير مثبت.

فى مشهد جنون Richard III [١٢] لشكسبير نحصى ظهور واختفاء أحد عشر شبحًا مختلفين فى ستين بيتا للشعر (أى ما يعادل ظهوران واختفاءان وظهور شبح آخر كل دقيقة واحدة، وهو إيقاع سريع يشبه إيقاع ظهور الأرواح الشريرة فى مسرحية ماكبث مما يتطلب آلية متقنة فى المستوى الأعلى: فكل ممثل - شبح كان مجهزًا بشكل منفصل عن الآخرين ولم يكن من الممكن استخدام نفس التجهيزات لممثل آخر بسبب. سرعة الإيقاع.

إن تحليل عملية ظهور واختفاء شخصيات فى مسرحية ماكبث وريتشارد الثالث تؤكد احتمال وجود آليات جيدة فى المستوى الأعلى ، ووجود أكثر من خبيئة على البلاتو. كما يجب ألا نغفل فرضية أخرى: يمكن ألا يكون الممثلون هم الذين قاموا بأدوار الأشباح بل أن تكون تلك الأشباح مجرد أشياء (دمى - غلالات.. ، ألخ) تصحبها أصوات الممثلين الآتية من الخارج (off) فى هذه الحالة تتضاءل أهمية الآليات. أما آخر الاحتمالات فتتحدث عن آليات بسيطة وظهور للأشباح من خلال الشرفات والنوافذ المرتفعة، فوق منزل الممثلين.

---

(١٢) شكسبير، ريتشارد الثالث، الفصل الخامس، المشهد الخامس.

### ٣ - اسلوب العرض الإليزابيتى [١٣] Play with your fancie (إلعب بكل إبداعاتك وخيالاتك)

عندما نفكر فى شكل قديم أو شكل اختفى مثل شكل المسرح الإليزابيتى فإن أول صعوبة تواجهنا هى أنه علينا أن نحذر - قدر الإمكان - من أن نحاول تفسير عصر قديم مضى من خلال مفهومنا للحاضر. فإن الحاضر سيفرض علينا وجهة نظره دون أن ندري. ومن المحال، بطبيعة الحال أن نبعد ذلك الحاضر تمامًا ذلك لأنه يشكلنا ويمثل علاقتنا بالعالم ولأننا لا يمكن أن نخرج خارج إطار زمننا.

يمكننا تعريف رؤية عصرنا على أن عملية العرض المسرحى تعتبر لحظة من لحظات التقدم. وهى المرحلة الأخيرة لهذا التقدم الإنسانى المركز الذى يشبه رؤية الإنسان. لقد ورثنا ذلك عن إيطاليى عصر النهضة وقد أصبحت هذه الرؤية قادرة على كل شىء وموجودة فى كل مكان حتى وإن كانت -- أولا تزال - موضع نزاع. وقد قادت هذه الرؤية، على سبيل المثال، فى بداية القرن العشرين إلى عدم فهم الفن التجريدي. كما أدت فى تاريخ المسرح إلى ظهور حكم تقديرى

---

13- Shakespeare, Henry V, III - Prologue, V.7: "Jouez avec vos inventions." La traduction de “fancies” laisse le sens très ouvert, de idée à image, imagination, fantaisies, envies etc...

سرعان ما انتشر بشكل صريح - أو بشكل ضمنى - فكرة "عدم المهارة" النسبية فى ديكور المسرح الإغريقى أو مسرح العصور الوسطى بل وفى المسرح اليزابيثى. نحن نعيش الآن محاطين بوجهة نظر خالية من المعنى تتأرجح بين الصورة من خلال المنظور والكلمة بحيث لا تُفهم الواحدة دون الأخرى.

### المرئى مكفول بالمتخيل

مثل أى عرض، وأى مكان عرض فإن المعمار - السينوغرافيا للمسرح الإليزابيثى هو تعبير عن مفهوم للعالم، عن علاقة رمزية بين مؤلف العرض - سواء كان معماريا أو معدا للسينوغرافيا أو مؤلفًا أو ممثلاً أو حتى ملكًا - وبين العالم وأنا أضم الملك بين مؤلفى العرض، لأن التاريخ قد بين لنا أنه ما من نظام عرض قوى دون قوة رمزية قادرة.

إن الفكرة الإيطالية التى تقول إن العرض المسرحى يبنى حول إيهام يشبه المرئى - أى حول خدعه - بعيدة عن فكرة المسرح الإليزابيثى. هناك دليل أول، إذا لزم الأمر، جاءنا من كون أدوار النساء كان يقوم بها رجال، حتى دور الحبيبة الشابة. ودليل آخر جاءنا من فكرة غياب أى صورة للممثلين أثناء تمثيلهم: على عكس المسرح الإيطالي، فلم يكن الرسم ضروريا لبناء فكرة العرض ولا لتحليلها. لم تكن الصورة المرسومة لا أولا ولا أخيرا.

إن مفهوم المسرح الإليزابيتى وتنفيذه على شكل عرض مسرحى يرتكزان على معطيات أخرى تختلف عن التشابه والمعقولية المرئية، مما يخالف مفهومنا المعاصر للمسرح، والذى ورثناه عن Le Rinascimento حيث يمر عرض الواقع

من خلال مرئى يشبه الرؤية الإنسانية. لم يكن الجزء المرئى يبحث عن التطابق مع النص المكتوب فيما عدا فى اختيارات الملابس. يمكننا الاستشهاد، هنا بوصف معاصر لحريق مسرح Le Globe أثناء عرض مسرحية "هنرى الثامن" لشكسبير عام ١٦١٣:

"كان ممثلو الملك يقومون بتمثيل مسرحية جديدة بعنوان All is True تبرز أهم أحداث حكم هنرى الثامن، من خلال عرض متميز فى أبهته وجلاله حتى فى اختياره للبسط المفروشه على المسرح: فرسان مدججين بالسلاح، وحراس يرتدون معاطف مطرزة (...).

Henry Wotton, Reliquae wottonianae, 1671, cité in Frances A. Yates, Les Dernières Pièces de Shakespeare, Paris, Berlin, 1993, P. 67.

يشير الوصف إلى أن الأبهة المرئية كانت خاصة بالملابس. ولو أن الديكور استخدم عناصر "عظمة وفخامة" غير البسط فإن ذلك سببه أن المؤلف قد أشار إلى ذلك. حتى يؤثر فى المشاهد؛ كان العرض يستخدم أشياءً أخرى غير المؤثرات البصرية الوصفية، مثل الصوت وجسد الممثل والإيقاع وأيضا الخيال "Fancies"

يعطى تدخل الكورس فى مسرحية "هنرى الرابع" لشكسبير مثالا واضحا للاستعانة بخيال المشاهد الذى يعتبر عاملا هاما وضروريا للعرض. إن التوجه بالحديث إلى المشاهد عادة ما يبدأ بالانتقاص من الفضاء المسرحي:

("this unworthy scaffold, this cockpit, this wooden O")

"هذه المنصة الخشبية المخزية، هذه المساحة لمعارك الديوك هذه الا O الخشبية" ومن الممثلين أنفسهم ."The Fat Unraised spirits"

"تلك النفوس السوقية المادية"

مما يبرر اللجوء إلى مخاطبة خيال المتفرج بهذه العبارات:

*"يا أصدقائى الأوفياء فلتسامحوا / تلك النفوس السوقية المادية التى جرؤت / أن تأتى إلى هذه المنصة المخزية / بموضوع جليل كهذا . / هل تستطيع ساحة معركة الديوك هذه أن تتضمن / حقول فرنسا الواسعة؛ أين نستطيع إدخال فى حرف O الخشبى الخوذات / التى تبعث الرعب فى أزينكور؟ / أوه! المعذرة: مادام هناك رقمًا مستديرًا بوسعه / لو وضع بتسلسل أن يعنى مليون / تقبلوا فكرة أن نكون مجرد أصفارًا إلى جانب هذا الرقم الكبير / فلنعمل على قوة خيالكم (...) عوضوا قصورنا بأفكاركم: / قسموا كل جندى إلى ألف جندي، / واخلقوا جيشا، بخيالكم. / تصوروا، عندما نتحدث عن الخيول، انكم ترونها"*

"شكسبير هنرى الخامس، برولوج البيت رقم ٨ وما يليه.

إن استدعاء الكاتب لقدرات الخيال مكرر من الكورس فى بداية الفصل الثالث:

*"على جناح الخيال يطير مسرحنا / فى حركة لها سرعة / مثل حركة الفكرة. افترضوا انكم رأيتم (...) اخضعوا لأحلامكم (...) / صدقونا مرة أخرى / أكملوا عرضنا بخيالكم ( المرجع السابق الفصل الثالث المشهد الأول").*

إن استدعاء الخيال يمكن أن يصير أمرًا أكثر تعقيدا وأكثر حدة: كما هو الحال فى مسرحية "هنرى الخامس" عندما يتدخل الكورس قائلاً:

*"ترك الملك لندن وخشبة المسرح / يا أصدقائى الأوفياء انتقل إلى ساوثا مبتون. / إن المسرح هناك الآن، وهناك تجلسون (...)".*

المرجع السابق الفصل الثانى المشهد الأول

وفقا لأوامر الكورس هناك تطابق بين مكان الحدث الدرامى خشبة المسرح (Scene) ومكان العرض (Playhouse): لو أن الحدث انتقل من مكانه فإنه يجب على المشاهد (Must) أن يتبع هذا الانتقال، عن طريق فكره، وجسده أيضًا (There must You sit) إن هذه الأبيات الثلاثة، تشير إلى أنه بفضل الفكر والخيال يقل الانفصال بين الخيال وبين المتفرج بل ربما يتلاشى، كما لو أن المشاهد، بدخوله المسرح، يدخل أيضا داخل الخيال.

**بلاغة النص وبلاغة المرئى:**

لو أن السيادة تعود إلى المحكى أكثر مما تعود إلى المرئى فهناك ترابط قوى بين النص والمرئى. وإن كان هذا الترابط ليس تماثلا أو تصويرا من المرئى لما يصفه النص كالأماكن والأفعال والأحداث. ولكى نمهد لفهم أى نوع من الترابط بين ما يقال وما يرى سأقوم بتحليل مثالين مختارين من مسرحيات شكسبير يتعلقان بالسماء؛

فى مسرحية "تاجر البندقية"، يقول لورنزو لجسيكا:

"انظرى أن سطح السماء مرصع بقطع ذهبية لامعة"

("تاجر البندقية" الفصل الخامس المشهد الأول).

نجد نفس الصورة فى اعتراف هاملت لروزنكرانتز وجيلدنسترن:

(...) انظر إلى السماء ذلك العرش الرائع، ذلك السطح العظيم المطوق باللهب الذهبى (...)

(هاملت الفصل الثاني، المشهد الثاني. البيت ٣١١ وما يليه)

فى المثالين يستخدم شكسبير صورة بلاغية حتى يحصل فى الوقت ذاته على معنى حرفى ومعنى آخر يسميه Pierre Fontanier Sens Spirituel [١٤] أو عقلانى . إن الصورة البلاغية المستخدمة هنا هى مجاز مرسل synecdoque يمكن أن نذكر بتعريفه :

إن المجاز هو الإشارة إلى شىء (هو هنا السماء أو القبة الزرقاء إلخ بمسمى شىء آخر) هو هنا السقف الملون للمسرح الذى يكون معه وحدة أو شيئا متكاملا شيئا ملموسًا أو ميتافيزيقيا، وجود أحدهما يتضمن وجود أو فكر الآخر. إن هذا أيضًا ما معناه، بوضوح، الاسم المشترك Synecdoque التى تعنى فهما".

Pierre Fontanier, op. Cit., p 87 et 90

ويمكن أن نضيف أن كلمة Synecdoque المستخدمة هنا هى مجاز مرسل للمادة.

---

١٤- "(...) نقصد بكلمة Spirituel معنى كلمة Intellectuel اى ذهنى وليس كما يقول Dumarsais، او آخرين Mystique اى صوفى".

In Figures du discours, introduction de G.Genette, Paris, Flammarion, Coll. "Champs" no 15, 1995, p.59.

يجدر أن نشير هنا إلى التشابه الموجود بين بنية النص وبنية عمارة المسرح الإليزابيثى. أن التنظيم البلاغى للنص وتنظيم العمارة والسينوغرافيا يتطابقان "كلمة كلمة" لو استطعنا استخدام مثل هذه العبارة.

- فالوصف الحرفى يأخذ، داخل النص، معنى رمزيا، بواسطة مجازا شبيها وهو ما أسميه ببلاغة المرئى.

فالممثل يصف تفصيليا ما يراه وما يراه المتفرج بدوره - سقف ملون ألخ... وبفضل بلاغة مزدوجة: بلاغة النص وبلاغة المرئى يصل المتفرج إلى المعنى الذهنى Spirituel دون وساطة - وهى ضرورية للمسرح على الطريقة الإيطالية - عرض لشىء أو حدث مشابه ودون خدع.

يمكن أن نذكر أيضا أمثلة أخرى لبلاغة المرئى .Rhétorique du visible فالتعبير - وفقا للمفهوم الإليزابيثى - عن الغابة بواسطة شجرة، أو عن جيش بواسطة بعض الممثلين تقترب من صورة بلاغية شبيهة بتلك المستخدمة فى المثال السابق: "مجاز الجزء". بمعنى أن هذه الصورة البلاغية *"تأخذ الجزء من الكل ككل هو نفسه فيشد هذا الجزء الانتباه بحيث لا نستطيع أن نرى سواه"*[١٥].

وهكذا فعندما يبدأ الكورس فى مسرحية "هنرى الخامس" فى إسداء النصح إلى المتفرج - حتى يساعده على تصور معركة أزينكور - بأن "يقسم رجلا إلى

---

١٥ - Ibid., P. 87.

ألف رجل" فإنه يستخدم مجازا، وهو هنا صورة بلاغية للمرئى، تقود المتفرج من الرؤية الحرفية (الممثل) إلى الرؤية الفكرية (ألف جندي).

*

* *

خلاصة كل هذا نستطيع أن نقول إن الفضاء فى المسرح الإليزابيتى هو فضاء دائري، مغلق على نفسه ومفتوح على السماء وهو مضىء ومنفرج، يتطور فيه العرض من حيث الحجم. يستخدم تشابكًا معقدًا بين واقع المتفرج وخيال العرض. ويقدم وجهات نظر متعددة وممكنة - بالمعنى المادى والمجازى للكلمة. كما تؤدى قراءة السينوغرافيا إلى التساؤل - وهى بالتالى تتيح فهما أكبر - عن الكيفية التى يتم بها العرض فى العصر الإليزابيثى، حيث تطور مساحة التمثيل والجهد كان علامة وانعكاسًا لمفهوم فكرى وميتافيزيقي. يوجز France Yates فى L'art de la mémoire التساؤلات التى طرحتها العلاقة بين المادة والفكر فى المسرح الإليزابيثى:

"هل المشهد الشكسبيرى يشكل تحولا نهضويا ومبهما للمسرح الدينى القديم؛ وهل تشكل مستوياته تعبيرا عن العلاقة بين الدينى والإنسانى من خلال العالم الثلاثى الشكل؟ إن العالم البسيط غير الإلهى يتطلب خشبة مسرح مربعة يقدم الإنسان عليها أدواره، أما العالم الدينى فهو دائرى ومعلق فوق رأسه؛ (...) إنه "خيال الأفكار"، أثر الإلهي. أما فوق السموات فيوجد العالم الفوقى عالم الأفكار (...)"

France A.Yates Op.cit P.390 - 391.

إن المسـرح الإليـزابيثى كـان يحـاول أن يكون "صـورة للطبيعـة"، وفقـا لعبـارة شكسبير. ولكن أثر المرآة فى الفكر الإليزابيتى أى المحاكاة "mimèsis" كانت تعمل من خـلال النص أولاً أى تعـمل من خـلال الممـثل. فـهـاملت Hamlet على سـبيل المثال يخاطب الممثلين قائلا:

"لا تصـمتـوا كثيرا، اتركوا أنفسكم لحسن تقديركم: اجعلوا الحركة تتوافق مع الكلمة والكلمـة مع الحركة واحذروا من تجاوز اعتدال الطبيـعـة؛ لأن كل مـا هو مـفـرط يبـتـعـد عن المسـرح الذى يهـدف وسيهدف دائما إلى الإمساك بالمرآة أمام الطبيعة".

Hamlet, III, 2. البيت ٢٠ وما يليه ...

لا يمكن التـوصل إلى تـأثيـر المرآة من خـلال المرئى ولكن من خـلال الكلمـة والنطق بها: يعطى هاملت للممثلين درسًا فى الإلقاء ولا يعطى أى تفسيـر للفضاء أو الديكور أو الملابس.

إن الجـزء النصـى والجـزء المرئى من العـرض يظهـران شكلا واحـدًا فقط وهو شكل مـرفوض بصيغ مختلفة. بلاغة النص من ناحيـة وبلاغة الصورة من ناحية أخـرى. إن المرآة - التى هـى شكل هذا المسـرح - تعكس صـورة الواقع. ولكن الصورة بالنسبة للمسرح الإليزابيثى ليست نسقًا من انساق الرؤية بل الخيـال. إنها صورة ذهنية، داخلية، نفسية تلك التى يشكلها المشاهد لنفسه بواسطة النص الذى يلقى ويُتنفس ويُجسد وليس بواسطة العمارة أو السينوغرافيا.

# الفصل السابع

# الديكور فى فرنسا

# فى القرن السابع عشر

يعتبر النصف الثانى من القرن العشرين فى فرنسا مرحلة تحول فى المسرح أسفرت عن ركود نسبى فى الممارسة [1] سأذكر هنا بعض الدلالات للتذكرة:

- منع مسرحيات "الأسرار" فى باريس بقرار من البرلمان عام ١٥٤٨؛

- حذر وتشكك قضاة المجالس البلدية وبرلمانات الأقاليم فى الفرق الجائلة التى تطلب منهم الموافقة على التمثيل فى الأماكن العامة لقاء أجر؛

- عدم اهتمام البلاط الملكي، خاصة من Catherine de Médicis بالمسرح الفرنسى والأنواع الجديدة التى بدأت تتضح مثل التراجيديا.

كثيرا ما يعتبر عام ١٦٢٩ تاريخا لنهاية فترة من التردد والبحث. إنه العام الذى عين فيه Richelieu وزير دولة: والمسرح بالنسبة له كان أداة ترسيخ السلطة الملكية. كما أنه فى عام ١٩٢٩ وضع المجلس الملكى حدا لاحتكار لـ Les confrerès de la Passion وأمرهم بكتابة عقود مدتها ثلاث سنوات مع ممثلى الملك .Les Comédiens du Roi حماية الملك جعلت الحياة المسرحية تنتعش.

---

١ - يستثنى المسرح فى المدارس. ولكن فى هذه الحالة كان المسرح يعتبر نوعا من التمارين التربوية. كما كان يخاطب جمهورًا محدودًا ومنتخبًا.

إن الفعل المسرحى لا يتم إلا فى لحظة لقاء الجمهور بالممثلين، ليس هناك أى شكل مسرحى يمكن أن يتسم بالجمود ولا أن يتحول إلى بضعة عناصر محددة فحسب. لذا، من أجل فهم سينوغرافيا فترات الباروك والكلاسيكية (٢)

فقد رأيت مناسبا أن أعود إلى وفرة وتنوع الأبحاث والعمل المسرحى فى القرن السابع عشر وأقسمها إلى ثلاث أشكال أساسية:

- الديكور المقسم Le décor à compartiments فى النصف الأول من القرن، من ناحية.

- ديكور الاحتفالات الملكية والمسرحيات ذات الآلات - من ناحية أخرى.

- القصر وفقا للمطلوب Le Palais à Volonté. ديكور المسرحية الكلاسيكية.

فى القرن السابع عشر كانت مختلف الأشكال "المطابقة للشرع الكنسي "Canoniques" سواء العرض أو السينوغرافيا المسرحية فى الغرب كانت كلها مبتكرة.

---

٢- إن كلمتى " "Baroque et Classique لهما معانى متعددة مما قد يكون سببا فى البلبلة بل وأحيانا فى أحداث معارك. فكلمة Baroque لم تستخدم للإشارة إلى تيار أدبى إلا عام ١٨٦٠ استخدمها Burckhardt فى كتابه بعنوان: Der Cicerone (Bâle,1860, 3 vol). وهذه العبارة مثل أى عبارة لاحقة على الحركة ومتأثرة بفكر العصر الذى ابتدعها.

بعض هذه المسارح، مثل المسرح الإليزابيثى قد اختفى بشكل مفاجئ. والبعض الآخر بدأ مرفوضا وأخذ أشكالاً أخرى، مع اقتباسات وعودة للظهور وإعادة العروض.

ا- الديكور المقسم Le Décor à Compartiments

## فضاء مستطيل من اجل مسرح "علماني"

بدءًا من نهاية القرن السادس عشر قطع المسرح كل ما يربطه بالدين: لم يعد المسرح وسيلة للتعبير عن النص الدينى Le Verbe مثلما كان فى العصور الوسطى، وأصبح عرضًا لعمل فنى يصور أو يشابه الواقع أو "الحقيقة" وفقا للكلمة المستخدمة فى القرن السابع عشر. يحمل الفضاء، بالطبع، أثر تلك العلمانية المسرحية.

باستثناء الأوبرا - وهى مستلهمة من إيطاليا - لم يكن للمسرح مكانا محددًا للعرض فى القرن السابع عشر. كان المسرح يستعير بعض الأماكن مثل ملاعب Le jeu de paume * وقاعات الاحتفالات وأفنية القصور والفنادق الخاصة بل والحدائق فى بعض الأحيان. لم يعد الفضاء الذى يتم فيه العرض دائريًا بل مستطيلا، إن المستطيل، مثله مثل المربع يرمز إلى بعد دنيوى ووقتي. وهو عكس المتسامى [٣].

* Jeu de Paume = الشكل الأول للعبة التنس.

٣ - راجع رمزية فضاء الكنيسة فى العصور الوسطى: صحن الكنيسة المستطيل مخصص للمصلين أما صدر الكنيسة على شكل دائرة فلا تُنتهك حرمته.

## نموذج ديكورات اوتيل دى بورجنى Hôtel de Bourgogne

تقدم مذكرات ماهلو Le Mémoire de Mahelot [٤] وهى عبارة عن كراس خاص بإدارة المسرح فكرة جيدة عن ديكور المسرحيات التى يطلق عليها باروك Baroque أو قبل الكلاسيكية ولا سيما تلك التى قدمت فى Hôtel de Bourgogne. وهو مكان jeu de paume تحول إلى مسرح. كانت قاعة Hôtel de Bourgogne تعادل حوالى ٣٣ متر طولا و ٩ أو ١٠ عرضا (انظر اللوحة رقم ١٢) وقد احتفظت القاعة - نظرا لاستخداماتها الأولى - بمقاعد لجلوس المتفرجين على شكل مقصورات تقع فى طوابق مختلفة على جوانب المثلث الثلاثة. كان الحيز المخصص للاعبى الـ Paume مقسما إلى ثلاثة أقسام: الثلث تقريبا تم رفعه وأصبح يستخدم كخشبة مسرح. أما الثلثان الباقيان - إلى أسفل en Contrebas (ومن هنا جاء اسم - Parterre) فكان يستخدمهما المتفرجون الواقفون.

كانت خشبة مسرح (La scène) وكانت تسمى فى ذلك الوقت - Le théâtre de L'hôtel de Bourgogne بطول من ٧ إلى ٨ أمتار وبعمق من ٦ إلى ٧ أمتار. فى هذا الحيز متواضع الأبعاد كان الديكور يتغير فى كل عرض من ثلاث إلى خمس مرات وأحيانا - وأن كان نادرًا - سبع مرات.

---

٤ - راجع قائمة مراجع H.Lancaster et P. Pasquier إن كراس ماهلو الذى كتب بداية من عام ١٦٣٤ يعطى قائمة بعناصر الديكور والاكسسوار وأحيانا الملابس لعدد ١٩٢ مسرحية كما يعطى ٤٧ تخطيطا للديكور.

أمامنا مثالان لوصف :Mahelot

مسرحية [٥] Clitophon, de Mr Du Ryer

"فى منتصف خشبة المسرح يوجد معبد فخم يستخدم فى الفصل الخامس وهو أجمل ما فى المسرح، تزينه أوراق لبلاب من الذهب البراق وأعمدة قصيرة، وتماثيل أو أعمدة ولوحة تصور ديانا Diane وسط المذبح وشمعدانان تزينهما شمعتان. على جانب المسرح يوجد سجن على شكل برج مستدير: بحيث يكون بابه واسع ومنخفض حتى يُظهر ثلاث مساجين. إلى جانب السجن، توجد حديقة جميلة واسعة تزينها أعمدة قصيرة وزهور وأسوار جميلة. على الجانب الآخر من خشبة المسرح يوجد جبل مرتفع؛ فوقه نرى قبرا وعامودًا وجرابا للسهام وغابة صغيرة من الخضرة وصخرة يمكن الوقوف فوقها أمام الشعب. إلى جانب الصخرة كهف وبحر ونصف سفينة"

نرى هناك خمسة أماكن مختلفة: البحر إلى جانب الصخرة كان مصدرًا على نحو يحاكى الواقع كان الإيهام بوجود بحر يتم وفقا للطريقة الإيطالية وذلك. بوضع عدد من اللوحات المثبتة على مستويات عامودية فى المواجهة [٦] . كان من

---

٥- Clito Phon du Ruyer مأساة هزلية قدمت لأول مرة عام ١٦٢٨ أو عام ١٦٢٩.

٦ – هذه الطريقة "لإظهار البحر" قد وصفها Sabbattini فى الفصل ٢٨ من الكتاب الثانى من:

Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre, Ravenne, 1638, réedition avec intr. De louis Jouvet, Neuchatel. Ides et Calendes 1942,

الفصول ٣١ و ٣١ تتناول طرق إظهار السفن.

الممكن إخراج "نصف السفينة" من الكواليس وتحريكها وسط الأمواج. ويحدد Mahelot قائلا "نصف" ذلك لأن السفينة تظهر منها جهة واحدة أما الحركة فكانت موازية للإطار.. كانت تلك طريقة مألوفة فى المسرح لإعطاء الإيهام بوجود بحر وسفينة.

وها هو وصف ثان لـ Mahelot (انظر اللوحة رقم ١٢) "بالنسبة لمسرحية "الفرص الضائعة" لروترو [٧] Les occasions Perdues de Rotrou. يجب أن يوجد فى وسط خشبة المسرح قصر داخل حديقة به نافذتان مسورتان وسلمان حيث يقف عاشقان يتناجيان. فى ناحية من المسرح نرى ينبوعًا داخل غابة صغيرة. فى الفصل الأول يجب أن تكون هناك طيور عندليب. فى الفصل الثالث والخامس يظهر الليل والقمر والنجوم كما يجب أن توجد دروع ونبال وسيوف؛ وشعلات وشموع ومشاعل فضية أو من أى نوع. كما يجب أن يوجد خاتم ذهبى ومعطف أحد الخدم".

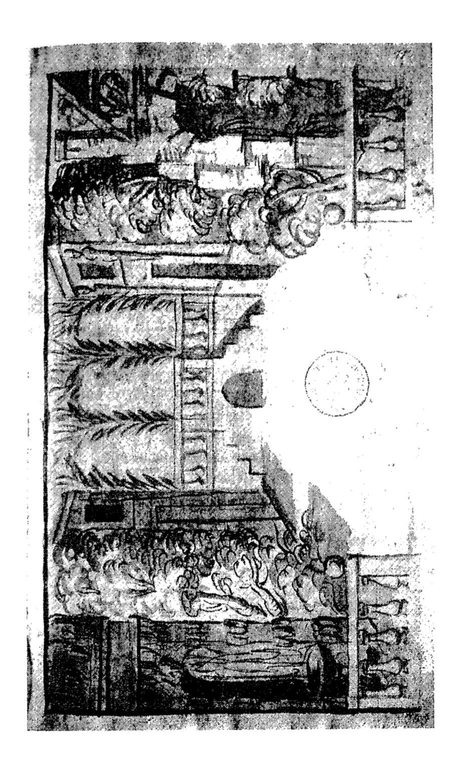
يتوافق تخطيط Mahelot مع وصف الديكور. "والليل الذى يظهر" كان ولا شك لوحة يتم جذبها وكان يمكن أن تخفى جزءًا من عناصر الديكور.

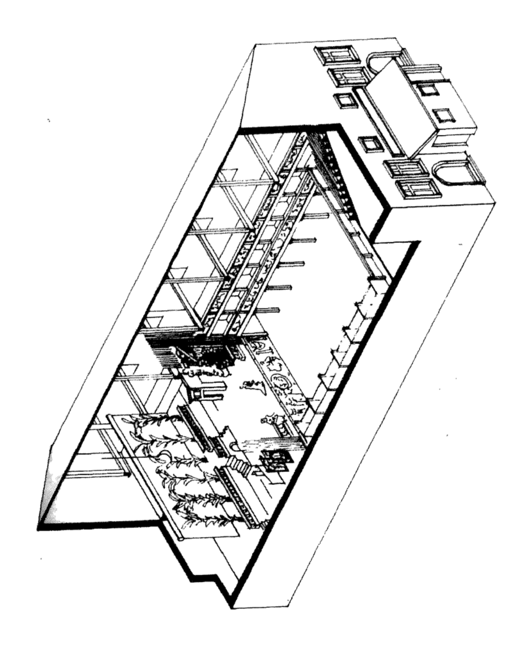
يسمى هذا الشكل من السينوغرافيا ": "Décor à Compartiment, فخشبة المسرح فى الواقع " Compartimentée أى مقسمة إلى عناصر منفصلة يتوافق كل عنصر مع مكان.

---

٧- الفرص الضائعة، مأساة هزلية لروترو (١٦٠٩ - ١٦٦٠) قدمت لأول مرة عام ١٦٦٣.

إن استخدام الفضاء بهذا الشكل له علاقة بالطريقة المستخدمة فى العصور الوسطى فيما يتعلق بالـ mansions : فإن تشكيل المكان يتم فى الحالتين بطريق الإلماح Faire allusion أى أن يستخدم عنصر "مشابه" كنقطة انطلاق لخيال المتفرج.





مثل مسرح القرون الوسطى، ومثل المسرح الإليزابيتى فالمكان هنا يتم تصويره من خلال صورة بلاغية للمرئى أى صورة مجازية: فتصوير جزء من المكان يعنى المكان كله ويثير لدى المتفرج التحول من المعنى الحقيقى للمعنى المجازى للمرئى.

مثلما يحدث فى الـ Mansions فإن ما يميز المكان هو الممثل وحديثه: كانت الأقسام compartiments اصغر من أن تتسع لكى يقوم الممثلون بتمثيل مشهد كامل.

وكى يبينوا أنهم قد غيروا من مكانهم، كانوا يبدأون مشهدا داخل، أو أمام أحد تلك الأقسام، ويواصلون المشهد فى وسط خشبة المسرح: كان الفراغ المركزى فى خشبة المسرح - مثل Les mansions فى القرون الوسطى - يغير من دوره كلما تغير المكان وفقا لما جاء بنص المسرحية.

ضمن الميراث الذى ساهم فى تشكيل السينوغرافيا ذات الأقسام aeompartiments يجدر بنا أن نتساءل عن صف التماثيل الصغيرة الذى يقع فى واجهة خشبة المسرح.

إن هذه الأعمدة الصغيرة بطول متر واحد، كانت تشغل ربع مساحة الجهة اليمنى وربع مساحة الجهة اليسرى [8] فى خلفية الأعمدة، أى فى مكان لا يراه الجمهور كانت تخبأ أدوات الإضاءة: شموع، مسارج، مصابيح تضاء بالزيت.

---

٨ - لتصور الدرابزين راجع لوحة Abraham Bosse Turlupin, Gaultier Garguille et Gros - Guillaume, Paris, B.N.F.

إن نسب ونوعية تلك الأعمدة تشبه كثيرا رمزا آخر: الجدار المنخفض الذى يفصل بين صحن الهيكل والمذبح فى الكنائس. يقع هذا الجدار مثله مثل حامل الأيقونات ومنبر الكنيسة على حافة صحن الكنيسة والكورس. هل كان صف الأعمدة فى Hôtel de Bourgogne ذكرى بعيدة منسية؟ ربما كان إحياءًا لشىء فقد معناه الأصلى أو ذكرى لزمن كانت فيه خشبة المسرح شيئا مقدسًا؟ يظل السؤال مطروحًا. ولكن بوسعنا أن نفترض أن الشبه المادى والرمزى بين الجدار المنخفض بالكنيسة وبين صف الأعمدة الصغيرة فى المسرح قبل الكلاسيكى مثير للاهتمام لدرجة أنه لا يمكن أن يكون وليدا للمصادفة.

**أثر النهضة الإيطالية:**

لو أن الديكور المقسم قد تأثر بالعصور الوسطى فهو قد تأثر أيضا بالإيهام على الطريقة الإيطالية بفصله التام بين الحيز الخاص بالجمهور (الصالة والمقصورات) وبين حيز الممثلين (أى خشبة المسرح وكانت تسمى فى ذلك الوقت بالمسرح) وكان يتعين على الجمهور - خلافا لجمهور العصور الوسطى - أن يبقى فى مكانه. فالتنقل فى حيز الجمهور أمام الـ mansions كان يوازى جريان زمن الحكاية قد تم التخلى عنه. وتعاقب Les mansions قد استبدل هنا بتكثيف: كل أماكن الحدث مجمعة فى قفص خشبة المسرح La cage de la scène . يتم التعبير عن الفصل بين الجمهور وبين الممثلين، أى بين الواقع والخيال، بواسطة إطار، نرى بدايته فى تخطيط Mahelot. هناك عناصر أخرى تساهم فى إبراز الفصل الذى يتم بواسطة الإطار ألا وهو اختلاف المستوى بين خشبة المسرح والصالة وصف الأعمدة فى مقدمة المسرح الذى يحدد حيز العرض. لو أنه كان

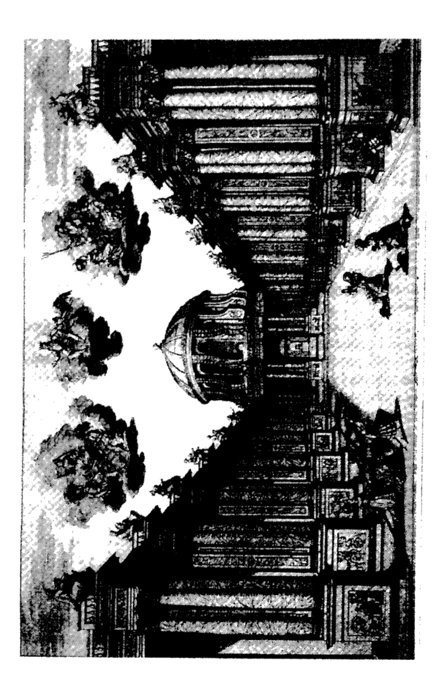
ذكرى بعيدة لوظيفة مقدسة كانت موكلة، قديمًا، لخشبة المسرح، فإن صف الأعمدة هو أيضا أبراز للإطار الإيطالي: فهو يلعب دورا آخر هو إشارة إضافية للفصل بين الواقع والخيال، هو أثر أو تجسيد "للحائط الرابع" الحائط الغائب فى المسرح على الطريقة الإيطالية.

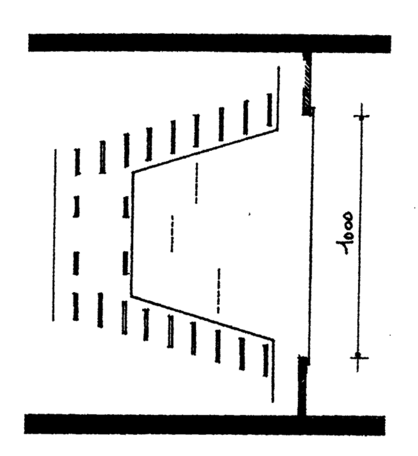
يستعير الديكور المقسم من المسرح على الطريقة الإيطالية التنسيق العام لحيز العرض بواسطة المنظور: فالأطر المزدوجة فى ديكور Mahelot وكذلك مكان وضعها تذكر بعناصر سينوغرافيا Serlio . يقود خيال المتفرج ديكور أقيم وتم رسمه بهدف إيجاد تشابه بين ما يعرض وبين رؤية الإنسان.

خلافا لديكور Serlio كانت ديكورات l'Hôtel de Bourgogne مغطاه تمامًا بجسد الممثل: كان المنظور أقل تسارعًا من ديكور Serlio والإحساس بالعمق أقل وضوحًا.

٢ - الديكورات (ذات الآلات)

فى القرن السادس عشر بدأ فى فرنسا استخدام الديكور على الطريقة الإيطالية مع إجراء بعض تعديلات وإعداد يمتاز بالتفرد لا سيما فى الاحتفالات الملكية الكبرى والأوبرا والمسرحيات التى تتطلب آلات. وكان أهم المشتغلين بهذا النوع من العروض إيطاليون نذكر منهم: توريللى، جاسبار فيجارانى،Torelli, Gaspare Vigarani, ثم بعد ذلك Vigarani الابن.









13b

## استخدام النموذج الإيطالي

كان استيراد السينوغرافيا من إيطاليا عنصرًا أو تعبيرًا عن مركزية السلطة الملكية، سلطة الملك لويس الثالث عشر ثم لويس الرابع عشر من بعده. ابتكرت هذه الطريقة من أجل الحاكم "الأمير"، حول نقطة ارتكاز محددة ألا وهى عين الأمير L'oeil du Prince كما رأينا. كانت سينوغرافيا الإيهام على الطريقة الإيطالية تدعو نظر المتفرج للانزلاق من حيزه الواقعى إلى حيز خيالى منسق وحتى نقطة افتراضية لا نهائية ولكنها مرئية أو على الأقل تم تصويرها بشكل ضمنى ومفهوم فالعالمان يتوافقان فى نوع من التماثل الشكلي، إذ أن النسق المثالى للفضاء الذى تم التعبير عنه ضمنيا يعكس الصورة فى الواقع. فيتوافق اللا نهائى الذى عبر عنه مع عين الأمير من خلال المرآة.

كانت سينوغرافيا الاحتفالات الملكية الكبرى فى فرنسا [٩] تصور؛ بلا شك ذلك البناء المركزى للفضاء، ولنظر المشاهد وتبرزه قدر الإمكان: كان الملك جزءًا لا يتجزأ من العرض. كان هو المدار والمحور سواء كان على المسرح أو كان مجرد متفرج. أن إبراز المكان المركزى للحاكم يمكن أن نقرأه فى الصور التى تحكى ع... الاحتفالات الملكية فى فرنسا: فى الرسوم الإيطالية فى أواخر القر...

---

٩ - مثال طيب لهذه الاحتفالات الملكية التى تتسم بالبذخ نراه مقدمًا أثناء عرض Les Plaisirs de l'Ile enchantée فقد دامت الاحتفالات أربعة أيام عام ١٦٦٤ ف... حدائق قصر فرساى مع عرض كوميديا باليه لموليير ومباريات ووجبات خفيفة ومآدب ... الحديقة والعاب نارية... كان Vigarani مكلفا بعمل السينوغرافيا وقد كان يوم عر... مسرحية Les Plaisirs de la ville enchantée بمثابة بداية حقيقية ورمزية للح... الذاتى للويس الرابع عشر.

السادس عشر والقرن السابع عشر نشعر بوجود الحاكم داخل تنسيق الفضاء حول نقطة مركزية تعادل عين الحاكم. ولكن هذا الوجود يبقى وجودًا ضمنيا أو غير ملموس. أما فى فرنسا، فنجد صور الديكور تضم الملك دائما كمتفرج يجلس فى محور التماثل. فيصبح الملك تجسيدا للنقطة المحورية للفضاء.

ينم وجوده عن كونه يشارك التنظيم والتماثل وأنه ينسقهم ويمثلهم.

وبطريقة أكثر دقة فإننا نستطيع أن نقول إن النموذج الإيطالى موجود أيضا فى الاحتفالات الملكية وفى "المسرحيات ذات الآلات" "Pieces à Machines" . ونعنى بالمسرحيات ذات الآلات كل المسرحيات التى تتطلب أحداثها تغييرا كبيرا فى المكان: مثل المآس الهزلية فى فترة ما قبل الكلاسيكية والكوميديا - باليه والأوبرا، أو الكوميديا ذات الآلات مثل مسرحية دون جوان Dom Juan أو أومفتيريون Amphytrion أو بسيشيه Psyché لموليير. إن كلمة Machine هى ببساطة ترجمة عن الكلمة الإيطالية " "maccina والتى تعنى مجموعة الأجهزة التى تتيح تغيير الديكور والتى اشتقت منها كلمة Machinerie وقد استخدمت كل مؤثرات الـ "Machineries" كى تفاجئ وتبهر الجمهور: ظهور مثير من أعلى واختفاء مقلق إلى أسفل، تحليق آلهة وآلهات، تغير سريع للمناظر باستخدام أطر مسطحه ومرسومة باستخدام المنظور إلخ... كان القائمون على السينوغرافيا "يسحرون" العيون: Torelli كان يلقب بهذا اللقب المثير للقلق إذ كان يشار إليه بكلمة "Stregone" أى "الساحر والمشعوذ الكبير".

**غرابة الاقتباس بالنسبة لفرنسا:**

كان النموذج الإيطالى الموحد الذى تبنته فرنسا قد أقتبس أو عدل أو تغير بعض الشيء.

**القاعة المتضمنة داخل مستطيل:**

فى القرن السابع عشر، فى إيطاليا، كان الجزء المخصص للجمهور مشيدًا على شكل منحنيات. أما فى فرنسا فقد احتفظت المسارح ذات الآلات à Machines حتى عام ١٦٩٠ تقريبا بالشكل المستطيل للأماكن. مثل المسرح الذى شيده Richelieu فى قصره والذى افتتحه عام ١٦٤١ بمسرحية Mirame للكاتب Desmarets de Saintorlin ومثل قاعة الآلات التى أقيمت في:

Pavillon des Tuileries au Louvre أو قاعة Petit Bourbon . كانت القاعة الكبرى لـ Petit Bourbon تستخدم فيما بين عام ١٥٧٢ و عام ١٦٦٠ لإقامة حفلات البلاط الملكي، والترفية وإقامة الولائم والعروض المسرحية.[١٠] كانت جلسة Les Etats généraux قد تمت داخلها عام ١٦١٤. كانت مساحات المبنى الكبيرة (حوالى ٧٥ مترًا طولاً و ١٢ متر عرضًا) وارتفاع سقفها (حوالى ١٥ مترًا) قد سمح بوجود آليات معقدة ولكن يبقى الجمهور داخل المستطيل (انظر اللوحة رقم ١٤).

---

١٠ - كانت فرقة Tiberio Fiorelli الإيطالية تشغل قاعة Petit Bourbon عندما منح الملك لويس الرابع عشر الأذن لفرقة موليير بشغلها عام ١٦٥٨. كان موليير يقتسم القاعة مع الإيطاليين: ويقدم مسرحياته أيام الاثنين والاربعاء والسبت أما الأيام العادية :الثلاثاء والجمعة والأحد فكانت مخصصة لفيوريللي.

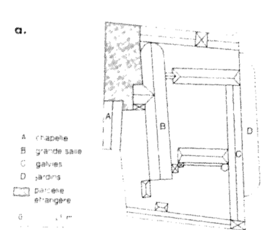
### المتفرجون على خشبة المسرح

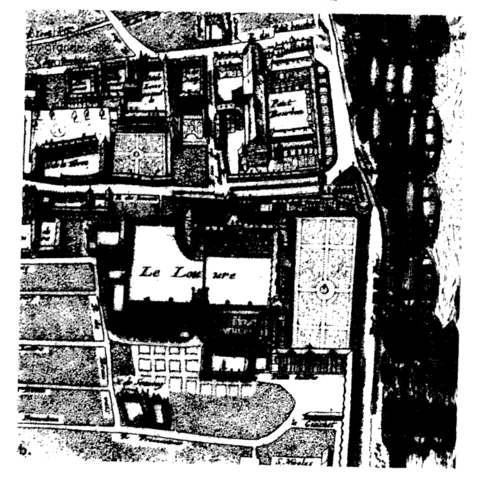
إن وضوح الفصل الرمزى بين الواقع وبين العرض الذى يظهره اطار المشهد على الطريقة الايطالية قد تضاءل فى فرنسا بسبب وجود متفرجين فوق خشبة المسرح . ففى عام ١٦٣٧ كانت فرقة Mondory تقدم مسرحية Le Cid لكورنى Corneille فى Jeu de Paume du Marais . وكان النجاح مدويًا بحيث عرض Mondory أن يبيع بطاقات الدخول ... على خشبة المسرح وإلى اليمين واليسار . وقد امتد هذا التقليد فى مسارح فرنسا الأخرى واستمر حتى عام ١٧٥٩. كان المتفرجون الأوفر حظًا يظهرون أنفسهم جالسين على جوانب "المسرح؛ أى خشبة المسرح. كانوا فى عرض اجتماعى ، إلى جانب العرض المسرحى والأمر يتعلق هنا بتحول للمبدأ الذى هو أصل العرض على الطريقة الايطالية والمنظور الذى يشكله : فوجود المتفرجين على خشبة المسرح يشكل تحولاً بصريًا ، وانقلابًا للعرض.

### تماثل دقيق :

إن أمثلة النماذج المصغرة والصور لديكور المسرحيات ذات الآلات à machine التى وصلت إلينا تبين – فيما عدا بعض الاستثناءات – تنظيمًا دقيقًا للفضاء مبنيًا حول مستوى تماثل يشمل القاعة وخشبة المسرح.

a.


A
B
C
D
A chapelle
B grande salle
C galeries
D jardins
parcelle étrangère


Le Louvre
Petit Bourbon

b.

إن ديكور مسـرحية Andromède لكورنى Corneille التى قـدمت عام ١٦٥٠ فى قاعة من Petit Bourbon يوفر لنا مثالا واضحًاعلى دقة التماثل. نتبين وجود اللوحات الست من خلال صور لـ Chaveau دونت عليها ملاحظات Corneille فى طبعة عام ١٦٦١ [11]. ديكورات مسرحية Andromède هو إعادة استخدام – بعد عمل بعض التعديلات التى تتناسب مع الفكر والذوق الفرنسى – لديكورات Torelli لمسرحية Orfeo التى قدمت عام ١٦٤٧ فى قاعة Palais Royal فالبذخ الايطالى الواضح فى Orféo كان قدأثار الإنتقادات مما أدى إلى توقف العروض . عدل Torelli من الديكور و"أصلحه" "Le raccomoda" ، وفقًا لعبارة أحد معاصريه : كانت كل اللوحات مرتبه ترتيبًا تماثليًا كما انها كانت تحد ، قدر الإمكان ، من الخطوط المنحنية، وعلى سبيل المثال فإن "الحديقة الجميلة" فى الفصل الثانى تصور عمارة خارجية تظهر من خلالها زراعات مشذبة ومستأنسة فاشجار البرتقال المزروعة داخل أصص تعبر عن إيقاع العمارة . وعلى بعد ، نرى أشجارًا تشكل نفس الصورة : فهى تحد من مساحة رواق داخل عقد كامل.

نجد نفس التنسيق ونفس الدقة فى ديكورات الفصل الثالث الذى يصفه Corneille قائلاً :

---

١١- مجموع الديكورات الستة لمسرحية Andromède فى كتاب :

Pierre Corneille , Andromède , tragédie , texte établi présenté et annoté par C. Delmas , Librairie M. Didier Paris, 1974.

"(...) صخور بشعة ، تشكل كتلاً محدبة غير متساوية الحدود تتوافق تماما مع نزوات الطبيعة حتى يبدو أن الطبيعة قد ساهمت أكثر مما ساهم الفن فى وضعها هكذا على جانبى خشبة المسرح" .

إن عبارة "كتلا غير متساوية" تعنى أنه كان هناك تسع أو عشر مستويات من الصخور ، لها نفس الارتفاع تشبه اسطوانة عامود ثم تهذيبها أكثر مما تشبه "الصخور البشعة".

فى ديكورات Andromède الأخرى نجد نفس تَفَردُ "النسخة الفرنسية" للديكور علي الطريقة الإيطالية؛ فالجزء المعمارى يرى فيه تماثلا واضحًا مثل الذي نراه فى عمارة المعبد الذى يظهر في الفصل الخامس (انظر اللوحة رقم ١٣ أ) : بنقسم فيها الديكور إلى ثمانى مستويات لأطر تقع في المواجهة، علي اليمين واليسار تمثل رواقًا ضخمًا من الطراز الكورنثى ذو أعمدة تؤامية ترتكز علي قواعد مكعبة منفصلة عن أعمدة الدعم يتوجها سطح معمد ينفصل بعد كل عمودين. يعطي السطح المعمد احساسًا بالتواصل . فى المستوى التاسع من الفتحة الموجودة فى أرضية المسرح والتى تسمح بمرور لوحات المشاهد (Costière) نجد إطارًا مسطحًا يصور معبدًا مستديرًا ذو قبه، يسبق الفتحة الموجودة عند محور التماثل ، رواق (رسم على إطار فوق المستوى السابع من الـ Costière ) ذو أعمدة تؤامية تغلق صف الأعمدة ، على اللوحة نجد أيضًا ثلاثة أشكال تمثل السماء والقديسين "trois gloires" - بها ستة ممثلين - من أجل إحداث أثرًا كبيرًا عند الظهور والتجلى والتحليق. كان الممثلون يقفون فوق مراكب خشبية زينت واجهاتها برسوم تصور سحبًا خادعة. كانت البكرات والآلات مخبأة

تحت رسوم السحب. وكان التحليق يتم من خلال مشغلى الآلات الموجودين فى سقف المسرح وذلك بواسطة نظام لف الخيوط على اسطوانات رفع مع وثقل موازن. وقد رأينا في الفصل الخامس أن نقطة التلاشى كانت قد توارت عن التماثل فى الجزء الأول من القرن السابع عشر. وفى الوقت نفسه كان القائمون على السينوغرافيا يعملون من خلال رؤية أكثر قربًا ، أى مستويات قريبة، مما كان يتيح لهم تصوير ما هو داخل القصر. لم تستخدم هذه الابتكارات فى فرنسا حيث ظلت فكرة المنظور المسرحى تعمل على مفهوم التماثل مستخدمة مستويات بعيدة حتى نهاية القرن السابع عشر.

كان الديكور ذو المنظور المتماثل الخاص بالإمراء الإيطاليين فى القرن السادس عشر صورة لواقع مثالى لسلطة آخذة فى التوطد والقوة. كان ديكور الاحتفالات الملكية كما كانت المسرحيات التى تستخدم ديكورات متغيرة كثيرة pièces à machine يؤكد لنا حقيقة : فالمدن والحدائق والعمارة التى يطلب لويس الرابع عشر إقامتها كانت كلها مشيدة وفقًا لمبدأ التماثل والاصطفاف والتألق. كان تماثل وثبات الديكور متناسبًا مع واقع السلطة الملكية فى فرنسا. إن الاحتفاظ بشكل لم يعد مستخدمًا فى إيطاليا ليس أسلوبًا قديمًا ولكنه تأكيد مرئى لمبدأ توحيد ومركزية الحكم الملكى المطلق.

**٣- القصر "وفقا للرغبة"** Le “Palais à Volonté”

**خيال مسرحى** Une “Fiction de théâtre”

**القانون الشاق لوحدة المكان :**

بعد معركة "السيد" Le Cid (١٦٣٧ و ١٦٣٨) بدأ كتاب المسرح ومنظروه فى التفكير والمناقشة حول تعريف للقوانين التى كان على القصيدة الدرامية والمسرحية التراچيدية احترامها. وأسفرت المناقشات عن مولد شكل جديد : "للتراچيديا الـ "La tragédie régulière" التى سميت بعد ذلك بالتراجيديا الكلاسيكية والتى قننتها دراسات نقدية نشرت بعد عام ١٦٥٠ توافق على بعض الأفكار التى ظهرت منذ معركة "السيد" . نذكر من الدراسات النظرية :

La Pratique du théâtre , de l'abbé d'Aubignac 1657' Le Discours des trois unités , d'action, de jour et de lieu , publié par Corneille en 1660.

والقوانين التى كان على تراجيديا النصف الثانى من القرن السادس عشر احترامها يمكن أن نلخصها في النقاط التالية :

– ضرورة أن يكون ما يقدم معقولاً ومحتملاً حدوثه "vraisemblable" وإلا خدش الحياء "bienséance" .

– احترام الوحدات الثلاث : وحدة المكان والزمان والحدث.

نطلق اسم Palais à volonté على المكان المتخيل حيث يجب أن تدور فيه

أحداث الفصول الخمسة للتراچيديا ذات القواعد المتعارف عليها "réguliére" . وهو مكان نوعى. الحيز المرئى للعمل المسرحى، أى Le palais à volonté مشتق عن قول مأثور : ضرورة المعقولية ، وهى مفهوم معقد يتغير معناه مع مرور الزمن. وهذا التغير يؤثر ، لاشك على السينوغرافيا . إن ما يعتبر معقولاً وجائزًا vraisemblable فى القرن السابع عشر هو ما يبدو حقيقيًا ، واقعيًا أو طبيعيًا . بدءًا من القرن الثامن عشر تطور مفهوم كلمة vraisemblance (المعقولية) نحو التماثل بين ما هو مصور وما هو طبيعى.

بهذه العبارات يروى L'abbé d'Aubignac قولاً مأثورًا انبثقت منه نظرية القوانين : وهو يقدمها كمبدأ لا يتعين إثباته بالضرورة.

> "هذا هو أساس كل المسرحيات ، الكل يتحدث عنه ومن يفهمونه قلة (...) - فى كلمة واحدة المعقولية هى ، أن شئنا القول ، جوهر القصيدة الدرامية وبدونها لا يمكن فعل أو قول شيء صائب على المسرح.

L'abbé d'Aubignac, La Pratique du théâtre op. cit., Livre II, Chap. II, "De la Vraisemblance".

تطبيقًا لهذا المبدأ وإجابة على عدم معقولية التغيير المتتابع للأماكن التى تدور فيها أحداث المسرحية ذات الآليات à machines فقد طرحت مسلمة أخرى: وحدة المكان [(١٢)] التى ترتكز على فكرة المعقولية . فنظرية التراجيديا المنتظمة "régulière" قد ورثت فكر عصر النهضة الايطالى الذى أوجد صورة مشابهة للواقع أى صورة تعطى الأولوية للمعنى الأولى أى الأصلى على المعنى المجازى أو النفسى . نشهد بداية تطور فكرة أوصلتنا بعد قرنين من الزمن إلى الواقعية (انظر الفصل الثامن) .

وحتى نحدد مفهوم وحدة المكان نستطيع أن نورد ما قاله d'Aubignac :

"لابد أولاً أن يكون (الديكور) ضروريًا أى أن يكون من المحال عرض المسرحية دون هذا الزخرف؛ (...) لذلك أرى عيبًا كبيرًا فى مسرحية Andromède ، حيث شيدوا فى الفصل الأول والرابع مبنيان كبيران من طرز معمارية مختلفة دون أن تكون هناك كلمة واحدة فى النص عنهما لأن هذين الفصلين كان من الممكن تقديمهما بديكور الثلاثة فصول الأخرى دون أن يكون ذلك مخالفًا لرغبة

---

(١٢) عن وحدة المكان راجع : d'Aubignac. Pratique du théâtre, op. cit, Livre I, chap 8 : "De Quelle manière le poète doit faire connaître la décoration et les actions nécessaires dans une pièce de théâtre" livre II, chap. 6 : "De l'Unité de lieu" et livre IV, chap. 8: "Des spectacles , Machines et Décorations du théâtre". Et, plus généralement J. Scherer, La Dramaturgie classique en France , Paris, Nizet, 1951.

المؤلف. ودون أن يتعارض ذلك مع أى من أحداث المسرحية . يمكن أن نقول نفس الشىء عن الفصل الثانى، غير أنه فى بداية هذا الفصل هناك كلمتان أو ثلاث عن اكاليل زهور وعن بعض الورود ذات صلة مع حديقة موجودة : غير أن هذه الكلمات ليست واضحة : حيث إن على الرغم من أن كلاما قليلاً قد يكفى إلا أنه من المؤكد أن الأمر لابد أن يكون واضحًا . (...) كما لابد ألا تكون الديكورات مخالفة لمبدأ وحدة المكان بمعنى اعتبار مقدمة المسرح غرفة الأمير التى يرى من خلالها غابة : لأن هذا الخيال وإن كان جميلاً إلا أنه مخالف للعقل لأنه يعتبرها غير حقيقية وغير معقولة ومثيرة للسخرية".

Ibid, Livre IV chap. 8

"Des Spectacles , Machines et Décorations du théâtre".

ذلك هو آخر عنصر من نظرية التراجيديا المنتظمة (régulière) الذى ساهم فى ابتكار "Le palais à volonté" أى أعلاء العقل . نحن هنا عكس ما يقوله المسرح الإليزابيثى : "Play with your fancies" .

### صورة لبلاغة المرئى

إن استخدام قانون وحدة المكان كان شيئًا شاقًا وفقًا لمقولة Corneille ، يمكن أن نستعين بمثال بيرنييس Bérénice لراسين Racine [١٣] .

من المفروض أن يتم الحدث فى أربعة أماكن مختلفة : مكان محايد فى القصر تتم فيه المقابلات "الرسمية" أو بالنسبة لبداية المسرحية داخل مكتب بيرينيس ، مكان أسرار تيتوس وأخيرًا مكانًا منعزلا من أجل اعترافات تيتوس وبيرينيس. كيف نعرض فى مكان واحد ، دون أن نغير الديكور ، الأماكن المختلفة التى يفرضها الحدث الدرامى ؟ يقترح كورنى حلولاً فى Discours des trois Unités : - من ناحية "يصور المسرح غرفة نوم أو مكتب الشخصية التى تتحدث"[١٤] أى أن الكلمة تحدد الحيز الدرامى . فديكور التراجيديا المنتظمة "régulière" يأخذ عن القواعد القديمة لمسرح العصور الوسطى :

- يعرض كورنى حلاً آخر يسميه "توسعة" "élargissement" المكان أو "توافقًا" "accomodement" مع القاعدة "اتمنى ، حتى لا أسبب للمشاهد ضيقًا

---

(١٣) لمزيد من الدراسة راجع : Pierre Voltz, "Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (Regards sur Bérénice, Bajazet , Athalie) " in Rencontre de Marseille, dirigée et éditée par P. Ronzeaud, C.M.R 17, 1986 p. 51 à 75.

(١٤) Pierre Corneille , Discours des trois unités , d'action, de jour et de lieu, in Corneille, Oeuvres complètes, Paris, gall., Bibliothèque de la Pléiade, tome 3, 1987.

(...) أن يقتصر ما نعرضه على مسرح لا يتغير على غرفة نوم، أو قاعة وفقًا لما يُختار : ولكن كثيرًا ما كان هذا أمرًا شاقًا ، إن لم نقل مستحيلاً ، ويتوجب أن نجد توسيعًا للمكان ، مثلما يحدث مع الزمن (...) .

كان القدماء الذين كانوا يجعلون ملوكهم يتحدثون فى الميادين العامة ، يمنحون مسرحياتهم وحدة صارمة للمكان ؛ (...) نحن لا نمنح أنفسنا الحق فى إخراج ملوكنا وأميراتنا من قصورهم ، وحيث إن الفرق بين الشخصيات وتعارض المصالح لمن يسكنون داخل نفس القصر تجعلهم لا يقبلون البوح بأسرارهم فى نفس الغرفة ، لذا علينا أن نبحث عن توافق آخر مع وحدة الزمان (...).

أنا متمسك بأنه يجب أن نبحث عن هذه الوحدة الصارمة قدر ما نستطيع ، ولكن بما أنها لا تتوافق مع كل الموضوعات ، فإنى اسمح بأن ما يتم داخل مدينة واحدة يكون مستوفيًا لشرط وحدة المكان (...).

إن مشرعى القوانين يقبلون بروح القانون وأنا أريد ، مثلهم أن يكون هناك روحًا للمسرح حتى يكون هناك مكانًا مسرحيًا ليس مخدع كليوباترا أو رود وجون فى المسرحية التى تحمل ذلك الاسم ، ولا فوكاس أو ليونتين أو بولشيرى فى هيرقليوس ولكن تكون هناك قاعة تفتح على أجنحة متعددة ...

Pierre Corneille , Discours des trois unités, op. cit., p. 186 - 189.

إن خيال المسرح الذى يحلم به Corneille هو Le palais à volonté الذى يصور من خلال المنظور قاعة أو رواقًا ضخمًا مستوحى من العمارة القديمة -

فالتراجيديا تتطلب ذلك . وهو ديكور على الطريقة الإيطالية فى نوعيته (مع تتابع الأطر المسطحة) وليس فى استخدامه المادى، حيث إن الديكور ثابت يمتنع عن أى تغيير مثير للدهشة. فهو لا يبحث عن الايهام بالحقيقة : إنه مكان متخيل، واسمه يشير إلى ذلك ، يشبه القصر ولكنه ليس تصويرًا لقصر محدد. إنه مكان غير حقيقى ، ليست له جغرافيا ، وليست له امتدادات خارج المرئى . إن الجزء المختفى منه داخل الكواليس لا يمكن تخيله فهو غير موجود سواء أثناء الحدث أو فى مخيلة المتفرج : فليست له أهمية أثناء تتابع أحداث التراجيديا . إنه المكان الذى يمكن فيه تبادل أحاديث، المحرك الوحيد للحدث الدرامى. أصبح المرئى خاضعًا للكلمة.

إن ديكور التراجيديا يحدد حيزًا دون جغرافيا محددة : إنه مكان "وفقًا لما نريد" إرادة المؤلف وإرادة المتفرج الذى يقبل أن يتبعه حيز الخيال بواسطة الممثل والكلمة المجسدة. أما الإسهاب بين ما هو محكى وما هو مرئى فيتم تحاشيه. إنه فضاء متعدد المعانى ، يستطيع أن يصور كل الأماكن التى يتم فيها الحدث ذلك لأنه لا يصور أى مكان محدد. وقد تم التوصل إلى تعدد المعانى بفضل صورة بلاغية للمرئى. فى حالة Le palais à volonté يتعلق الأمر باضمار . فإذا عدنا إلى تعريف الإضمار ellipse فسنعرف أنه يتفق تمامًا مع المرئى :

"الإضمار هو صورة مثالية للحذف (...) فالمتلفظ به يقتصر على أقل المعانى الدالة الضرورية للفهم"

Olivier Reboul, La Rhétorique , Paris, PUF, Coll. “Que Sais - je?” n≗ 2133, 1984, p.51

إن ديكور التراجيديا المنتظمة "régulière" يجد فى "الاضمار" حلا للتطبيق "الشاق" للقاعدة : فهو يحدد المكان "a minima" بأقل ما يمكن من الوصف وسرد النوادر ، وذلك بسبب أبهة العمارة وفخامتها ، وباستخدام مفردات العمارة القديمة . وقد تم إلغاء كل إشارات المرئى التى يمكن أن تحدد المكان. إن وحدة المكان معناها هنا وحدة الديكور المرئى . فإضمار المرئى يجعل تعدد الأمكنة المذكورة فى النص والمتخيلة من المتفرج محتملة ومعقولة.

*

* *

يمكننا أن نلخص ازدهار وثراء نظريات واستخدامات الفضاء المسرحى فى القرن السابع عشر فى فرنسا : لقد ابتدعت عدة أشكال للسينوغرافيا وفق أسلوب "غير متجانس" كما تستخدم كلمة composites على "غير متجانس" للإشارة إلى العمارة القديمة . باستعارته لبعض النماذج الكنسية ولإعادة تفسيرها فإن القرن السابع عشر قد ابتدع عدة أشكال غريبة للسينوغرافيا . كانت كلها تتناول ، بدرجات مختلفة ضرورة الوصول بواسطة الخيال ، من المعنى الحرفى إلى المعنى المجازى للمرئى . كانت المحاكاة "La mimèsis" تعمل على نقل الواقع وليس تصويره.

# الفصل الثامن

# تبدل المسرح

# على الطريقة الإيطالية

## (القرن الثامن عشر - القرن التاسع عشر)

فى القرن الثامن عشر فرض المسرح على الطريقة الإيطالية، نفسه بواسطة القائمين على السينوغرافيا الإيطاليين الذين كانوا يُطلبون ويتم استدعائهم فى بلاط كل ملوك أوروبا ، من أجل فنهم ومهارتهم فى مجال عمارة المسرح والسينوغرافيا والمؤثرات التى تحدثها الآلات والاحتفالات السريعة. من أهم القائمين على السينوغرافيا الذين ساهموا فى نشر النموذج الإيطالى فى فرنسا نجد Torelli وآل Vigarani فى القرن السابع عشر نذكر : Servandoni فى القرن الثامن عشر. ولقد رأينا فى الفصل الخامس أن أربعة أجيال من أسرة Bibiena قد فرضت نفسها على كل البلاد الأوروبية الأخرى تقريبًا من Dresde إلى Lisbonne منذ نهاية القرن السابع عشر حتى نهاية القرن الثامن عشر . انتشر النموذج الإيطالى فى إنجلترا عندما استخدم فى احتفالات البلاط الملكى من خلال رجل إنجليزى درس فى إيطاليا خاصة على يد Palladio فى نهاية القرن السادس عشر اسمه : Inigo Jones . بعد عودة الملكية فى إنجلترا [(1)] انتشر النموذج الإيطالى فى العروض العامة.

---

(١) عند وفاة كرومويل عام ١٦٥٨ خلفه ابنه ، ولكنه اضطر لترك السلطة عام ١٦٥٩ . أعاد شارل الثانى ابن شارل الأول النظام الملكى عام ١٦٦٠.

تطور نموذج المسرح على الطريقة الإيطالية واستمر فى التطور مع تطور الحضارة . منذ القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا حلم الفنانون بعدة أشكال مستمدة من هذا النموذج وأخذوا فى تنفيذها وتجريبها أو تركوها . إن تحليل ذلك التطور يرتكز على عدة أمثلة مميزة إذ يتناول العلاقة بين الجمهور وخشبة المسرح وفى مرحلة ثانية يتناول تحول مفهوم الديكور والمرئى نتيجة للتحول التدريجى فى الفكر وفى النص الدرامى بين ما هو محكى عنه وما هو مرئى.

**تطور العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور :**

**الاقتراحات ويوتوبيا (مثاليات) القرن الثامن عشر :**

فى فرنسا ، لابد لنا أن ننتظر منتصف القرن الثامن عشر حتى يتوطد بناء المسارح على الطريقة الإيطالية : حتى الآن كانت عروض المسرح والأوبرا تتم فى قاعة jeu de Paume التى تحولت إلى قاعة احتفالات . فى عام ١٧٤٨ وفى مقدمته لسميراميس Sémiramis ثار فولتير Voltaire على هذا الوضع الذى اعتبره غير لائق قائلا:

"لا أملك إلا أن أدهش وأشكو لقلة الاهتمام الذى توليه فرنسا كى تجعل المسارح جديرة بالأعمال الرائعة التى نقدمها على خشبتها وبالدولة التى تتذوقها إن مسرحيتين مثل "سينا" "وأتالى" كانتا جديرتان بأن تقدما فى مكان غير jeu de Paume قد وضعوا فى خلفيته بعض الزخارف عديمة الذوق وحيث جلس المتفرجون - خلافًا لكل نظام وكل منطق بعضهم واقف فوق خشبة المسرح ذاتها ،

والبعض الآخر يقف على ما يسمى "ردهة المسرح" "parterre" [٢] حيث يتزاحمون ويشعرون بالضيق بطريقة مخجلة"

Voltaire, preface de Sémiramis, Paris, 1748.

فى عام ١٧٤٩ ووفقًا لطلب M me de Pompadour أرسلت أكاديمية العمارة مهندسًا : Soufflot ، وأحد القائمين على السينوغرافيا Cochin للدراسة فى إيطاليا حتى يدرسوا الفن التشكيلى والنحت والمسرح.

وأصبحت إقامة مبانى مخصصة للمسرح مشروعًا سياسيًا وفلسفيًا فى الوقت نفسه . فقد قام عدد من الفلاسفة والمتخصصون بنشر دراسات نظرية فى هذا الشأن فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر . نذكر منها Le Voyage d'Italie, de Cochin الذى نشر عام ١٧٥٨ أوكتاب :

Le traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales de Jacques - André Roubo (1777) - L'Essai sur l'architecture théâtrale (...) de Pierre Patte (1782).

---

(٢) بدأ المتفرجون يجلسون فى نهاية القرن الثامن عشر كما أن وجود مقاعد فى قاعة المسرح من عمل كل من Peyre et de Wailly وهما مهندسان فى ما يسمى اليوم بمسرح Odéon الذى شيد من أجل Les comédiens - Français وافتتح عام ١٧٨٢ تحت اسم المسرح الفرنسى Théâtre - Français . وقد تم منع المتفرجين من التواجد على خشبة المسرح عام ١٧٥٩.

أحد النقاط التى اتفق عليها هؤلاء الكتاب بخصوص عمارة المسارح كانت من خلال نقد الشكل المستطيل لقاعات العرض فى فرنسا وانتقاد مبدأ أساسى لمؤسسى المسرح على الطريقة الإيطالية أى انتقاد ترتيب الفضاء المسرحى كله سواء فى القاعة أو على خشبة المسرح وتركيزه حول نقطة: L'oeil du prince .

إن مبدأ تركيز الرؤية من تلك النقطة المميزة قد رفض . ففى المسارح التى أعدت داخل les Jeux de paume كان ثلاثة أرباع المتفرجين يجلسون فى وضع متعامد مع إطار المشهد . أما الربع الباقى على جانب المثلث، فكانوا يجلسون فى مواجهة خشبة المسرح ولكن على مسافة بعيدة عن إطار المشهد بحيث لم يكن الإيهام بالمنظور مرضيًا. إن توزيع الجمهور بهذا الشكل لم يعتبر شيئًا مزعجًا فى القرن السابع عشر . يطرح Patte فى دراسته

Essai sur L'architecture théâtrale إشكالية وجهة النظر :

"إن أفضل طريقة لرؤية الشىء ، وأكثرها طبيعية هى بلاشك ، أن نراه أمامنا ، دون أن يكون علينا أن نرفع رأسنا أو نخفضه أو نديره (...) نفس الشىء بالنسبة لديكور المسرح : ليس هناك سوى عدد ضئيل يستمتع تمامًا برؤيته ؛ ولو تنبهنا قليلاً ، فسنلاحظ أنه ليست هناك سوى نقطة واحدة جيدة بالنسبة لاتساع ووضع ومنظور الديكور ؛ وهذه النقطة تتوافق عادة مع وسط المقصورة الموجودة بالصف الأول فى مواجهة خشبة المسرح (...) ومنسق الديكور يوجه ، عادة ، تأثير مناظر الديكور نحو هذه النقطة : ومن يلمح هذه المناظر من موقع آخر يراها عادة من أعلى أو أدنى مما يجب أو من الجانب على نحو مبالغ فيه".

Pierre Patte , Essai sur L'architecture théâtrale , ou de L'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles , relativement aux

principes de L'Optique et de L'Acoustique , Paris , chez Moutard , 1782.

أما Cochin فله نفس الملاحظة :

"انشئت مسارحنا الأولى داخل Les Jeux de paume التى كانت ضيقة وغير عميقة . وكل الذين بنوا مسارح ، منذ ذلك الوقت ، اعتقدوا أن عليهم ألا يخرجوا عن هذا المفهوم . والواقع أننا مضجرون إذ إنه لو حاول أحدنا بناء مسارح أكثر اتساعًا وعمقًا لاتهم بالجنون (...) ولكننا سنتخلص حتمًا من تلك المفاهيم القديمة ونندهش من كوننا قد تحملنا طويلا تلك الأشكال الرديئة للمسارح".

Charles - Nicolas Cochin , Voyage d' Italie (ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture que l'on voit dans les principales villes d'Italie) Paris, 1758, t. 3, p. 185 - 186.

وقد حلم آنذاك المعماريون والمنظرون بمسرح يسع عددًا أكبر فذلك مطلب فلسفة النور philosopie des Lumières وكان الحل المقترح لمشكلة الرؤية غير المتساوية هى بناء القاعة وفق سطح منحنى ، على طريقة المسارح الإيطالية - أى على شكل حرف U واسع أو جزء من دائرة أو جزء من قطع ناقص éllipse .

فعلى سبيل المثال مسارح :

Soufflot à Lyon (1756) , La théâtre de Victor - Louis à Bordeaux (1780) et à Paris La Salle des machines réaménagée par Soufflot en

1764 avec la salle en U, Le théâtre français (actuel Odéon) de Peyre et de Wailly avec salle en portion d'éllipse (1782), Le théâtre Beaujolais (1784) et Le théâtre des Variétés amusantes (1790) de Victor Louis , ou L'Opéra du Boulevard Saint - Martin de Lenoir (1781) etc...

طالب بعض المعماريين ومنهم Patte et Cochin بحل وهمى مثالى utopique الا وهو مسرحًا حديثًا تكون فيه القاعة عبارة عن قطع ناقص مماس ellipse tangente بالنسبة لإطار المشهد تشكل محور تماثل معه وهو يتصور أن فكرة مثل هذه القاعة - لأسباب خاصة بالرؤية والسمع - كانت سترضى عددًا أكبر من المتفرجين . هذا التخطيط المثالى utopique لم ينفذ أبدًا كما أنه كانت ستكون له عواقب على نسب اطار المشهد الذى كان سيتسع بشكل مبالغ فيه بسبب أن محور القطع الناقص الكبير Le grand axe de L'éllipse كان متوازيًا معه (انظر اللوحة رقم ١٥).

**جمهور يجلس متوازيًا مع اطار المشهد:**

ورغم أن منظرى القرن الثامن عشر ومعمارييه قد انتقدوا فكرة نقطة الرؤية الواحدة المميزة فإن المسارح التى قاموا ببنائها لم تعالج هذا العيب إلا بشكل جزئى . وحتى لو كانت القاعة المنحنية تضايق عددًا أقل من المتفرجين فإن مسارح القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر قد استمرت فى نقدها لعدم المساواة فى الأماكن وفى نوعية الايهام الذى تقدمه للجمهور . وقد تقبل القرن التاسع عشر هذا الأمر ولم يعرض أى تحديد فى العلاقة بين خشبة المسرح وبين القاعة يكون أقل تنوعًا وتفاوتًا.

فى أول ثلثى القرن العشرين ابتعدت تجارب مسرحية متعددة عن النموذج الإيطالى لإدخال أماكن غير مسرحية وابتكار فضاء جديد للعرض : أراضى صناعية مهملة ، هناجر غير مخصصة لغرض معين ، محاجر ، الفناء الشرفى du palais des papes فى مدينة افينيون إلخ ...

كما تم بناء قاعات يمكن تحويلها . المثل الواضح لهذا النوع من العمارة هو تجربة Ariane Mnouchkine وفرقتها فى la Cartoucherie de Vincennes لابد من الانتظار حتى النصف الثانى من القرن العشرين حتى يتم تحديد النموذج الإيطالى بالمعنى الواسع للكلمة : أى إعادة تفسير النموذج بحثًا عن توحيد وجهات النظر ، وإعادة التفسير هذه نجدها فى المسارح التى تم بناؤها بدءًا من السبعينيات.

وقد استعير من النموذج الايطالى :

- الفصل التام بين الحيز العام وحيز العرض ، حتى وإن كان هذا الفصل قد تم تخفيفه بواسطة حيز مسرحى خارج الإطار Le proscenium وأحيانًا بوجود ممثلين يؤدون أدوارًا فى حيز الجمهور ؛

- إلزام المتفرجين بعدم مغادرة أماكنهم ؛

- وجود إطار يحدد مجال رؤية المتفرجين ، ويحدد ما هو خارج هذا المجال ؛

ولكن خلافًا للمسرح على الطريقة الايطالية ، فإن هذا الشكل من العمارة يقدم للمتفرجين رؤية موحدة بقدر الإمكان بحذفها شبه الكامل لمنحنيات القاعة:

فكل المتفرجين أو أغلبهم قد تم توزيعهم فى مواجهة الإطار ، أما التدرج الطبقى الذى أوجدته الشرفات والمقصورات فقد محى أثره بسبب تماثل المنحنى والمدرجات.

يشرح Guy Claude François [٣] نقطة الانطلاق لتصوره عن المسرح :

"أود أن يكون هناك تقاربًا ماديًا وبالتالى فكريًا أيضًا بين الممثلين وبين الجمهور . فى بداية عملى للإعداد ، أبدأ من نقطة أسميها نقطة الممثل ثم انسق القاعة انطلاقًا من هذه النقطة المحورية . إن المواجهة بين كتلة خشبة المسرح و"كتلة" القاعة يتم تخفيفها قدر الإمكان انطلاقًا من هذه النقطة الفريدة التى تقسم وتجمع المنطقتين. فى مسرح من هذا النوع يقوم الفضاء المرئى بتصوير الفضاء غير المرئى: أننا نقدم الرؤية ، حتى نعطى إحساسًا باللامرئى، حتى نوجده.

إن المسرح بناء فريد : لابد أن ننسق فى نفس الفراغ بين وجود شعبين لهما تطلعات مختلفة ونجمع بينهما فى لقاء حميم .

---

(٣) حوار فى سبتمبر ١٩٩٩ إن مسيرة سينوغرافيا g.- G. François تعتبر نموذجًا للتيارات الكبرى التى أحيت المسرح منذ أربعين عامًا . بالإضافة إلى المسرح فإنه اليوم ينتشر فن السينوغرافيا فى مجالات السينما والمتاحف وقاعات عرض الأعمال . كما يخطط أيضًا لقاعات العروض.

إن المسـرح "على الطريقـة الإيطاليـة" الذى اعـيد تفـسيـره فى أواخـر القـرن العشـرين لم يعـد منطلقـًا مما يسـمى بعين الأمـيـر L'oeil du prince ولكن من نقطة الممثل point de L'acteur كمـا ابتكر تقاربًا بين فضائان كانا فى الأصل منفصلين.

## ٢- تطور الديكور :

### نموذج خشبة المسرح الثلاثية :

فى القرن الثامن عشر كانت الملاحظات حول الحيز المسرحى تتعرض أساسًا للرؤية غير الواضحة التى يسببها الجلوس فى أماكن متعامدة مع إطار المشهد. إن الرؤية الجانبية أو حتى من ثلاثة أرباع فى الخلف بالقياس إلى خشبة المسرح كانت ناجحة فى المسرح الأغريقى أو الإليزابيثى . ولم يعبر منظرو القرن الثامن عشر ، بشكل واضح عن المشكلة – ربما لأنهم لم يتصوروها. إن مشكلة المسارح الفرنسية لم تكن فى شكل القاعة ، بل فى الارتباط بين تنسيق القاعة وما يرى على خشبة المسرح. من طرفى العلاقة المسرحية – الجمهور والمسرحية المرئية – تعرض المنظرون لطرف واحـد : القـاعـة ، بينمـا اغـفلوا الثـانى ناسـيين أن من الممكن تعديل خشبة المسرح أيضًا.

إن أهمية العرض الإيهامى الذى يشبه الرؤية الإنسانية كانت من القوة بحيث لم يفكر أحـد فى أن المنظور هو مـجـرد قـانون ضـمن قـوانين أخـرى . لم يكن للمنظور سـوى أناس مـداهنين ولم يكن له منددون : إن مـشكلة تطوير الحـيـز المسرحى لم تكن ، منذ البداية مطروحة بشكل جيد، لذلك فالحلول التى طرحت

كانت غير مرضية أو وهمية . لدينا مثالاً على ذلك من خلال خشبة المسرحية الثلاثية أو المقسمة.

**فولتير : اعادة تعريف "المحتمل وقوعه" vraisemblable**

فى القرن الثامن عشر لم يتعرض منظرو التراجيديا والدراما لقانون وحدة الزمان الذى أرساه d'Aubignac . فقد أعتبر هذا القانون "شاقًا" malaisé وفقًا لتعبير Corneille أو "لا يمكن تطبيقه" impraticable وفقًا لفولتير . لم يعد النص كافيًا لإضفاء صفة الاحتمالية vraisemblance الضرورية لاضمار Le palais à volonté : فى القرن الثامن عشر أخذ مفهوم المعقولية يميل إلى فكرة التماثل بين ما يحكى عنه ، ما يُشاهد وبين الحقيقة. وأصبحت عمارة المسرح بمثابة كبش الفداء يفسر المساوىء المرتبطة بتطبيق القانون ، نجد مثالا عند فولتير فى commentaires sur Corneille :

"لقد قلنا من قبل إن سوء بناء مسارحنا الذى دام منذ عهد الهمجية وحتى الآن أدى إلى جعل قانون وحدة المكان غير قابل للتطبيق . لن يستطيع المتآمرون التآمر ضد القيصر داخل غرفته ؛ ولا يتحدث المرء عن مصالحه الخاصة فى ميدان عام ؛ والديكور الواحد لا يمكن أن يصور واجهة قصر وواجهة معبد. يجب أن يظهر المسرح للجميع الأماكن المحددة التى يدور فيها الحدث، دون أن يؤثر فى وحدة المكان؛ هنا يوجد جزء من معبد ، وهناك بهو قصر ، أو ميدان عام ، أو شوارع منعزلة أى كل ما يلزم كى يظهر للعين كل ما تسمعه الأذن".

Voltaire , Commentaires sur Corneille, Oeuvres Complètes , t. 30,

Paris , chez Lefèvre et Deterville, 1818, 3 e discours : "Des Trois Unités, d'action , de jour , et de lieu" , p. 38.

يطرح ڤولتير هنا بقوة مفهومًا جديدًا للمسرح ولأثره على خيال المتفرج :

- رفض إعلاء المحكى عنه على المُشَاهَد وهو الأمر الذى كان سائدًا فى تراجيديا القرن السابع عشر ؛

- رفض تنقل المتفرجين - الذى فرض ضمنًا - بين الصورة الواقعية والصورة المعنوية ؛

- بداية الإسهاب بين المحكى عنه وبين المُشَاهَد

يقترح ڤولتير تعريفًا جديدًا لوحدة المكان التى لم تعد ، مثلما كانت فى القرن السابع عشر ، ما يمكن للعقل أن يتصوره مرتكزًا على النص وعلى معقولية الديكور:

"إن وحدة المكان هى كامل المنظر الذى يمكن للعين أن تحيط به دون عناء . نحن لا نوافق كورنى، الذى يريد أن تكون مشاهد مسرحية "الكاذب" : Le Menteur تارة فى طرف المدينة وتارة فى طرفها الآخر . من السهل معالجة هذا العيب بأن نقرب الأماكن . إننا لا نفترض أن تتم أحداث مسرحية "سينا" Cinna : فى منزل ايميلى فى البداية ، ثم فى منزل أوجست بعد ذلك . ما كان هناك ما هو أسهل من بناء ديكور يصور منزل ايميلى ، ومنزل أوجست ، وميدانًا، وشوارع روما Ibid., p.38

بذلك يعيد ڤولتير تعريف الديكور المقسم الذى صممه Mahelot ... وحيث إن فترة الكلاسيكية لم تكن مرجعًا هامًا بالنسبة لمنظرى القرن الثامن عشر فقد وجدوا مرحلة أخرى يرجعون إليها مع Le frons scenae الرومانى ومع Palladio: كان الحل هو بناء مشهد مقسم إلى ثلاثة أجزاء بوضع عامودين فى واجهة إطار المشهد يقسمان الإطار الذهبى إلى ثلاثة أطر أصغر. (انظر اللوحة رقم ١٥) خلف هذه الأطر نرى ثلاثة أوجه مختلفة للمنظور وأمامها نجد حيزًا أخر للتمثيل : L'avant scène الجزء الأمامى من خشبة المسرح.

**شارل - نيقولا كوشان Charles - Nicolas Cochin**

فى مشروعه اليوتوبى عن قاعة مشيدة وفق تخطيط إضمارى يتماثل محوره مع الإطار (انظر اللوحة رقم ١٥) يصطدم Cochin ، كما رأينا بمشكلة معمارية: أن وضع الـ ellipse يزيد من نسب الإطار . ونظرية ڤولتير التى تدعو إلى منظر ثلاثى تتيح له أن يقلل من عيب النسب . كما أنها تسمح له بالجمع بين طرفين أن رأينا أنهما لا يتوافقان : الرغبة فى ايجاد قاعة تدعو إلى المساواة وديكور يستخدم المنظور.

ودراسته بعنوان Le Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie التى نشرت عام ١٧٦٥ توضح هذا الأمر بشكل صريح:

"نرى على اللوحين رقم ١و ٤ (راجع اللوحة رقم ١٥) أن بتوزيع الفضاء إلى ثلاثة مشاهد غير متساوية ينتج نوعًا من الرضا بسبب هذه الصعوبة التى تم تخطيها . فالمشهد الكبير فى الوسط ، اصغر قليلاً من الكوميدى فرانسيز إلا أنه لا بأس بحجمه، يحيط مشهدان به صغيران وهو يوفر ، بوجود هذه المساحة

المزينة ، منظرًا رائعًا دون أن يزيد من التكلفة اليومية . وبناء عليه فإن الأشخاص الجالسين وسط مقصورة الملك أى فى الأماكن المميزة لن يستطيعوا رؤية أى شىء يمكن أن يكسر الايهام ولا يرون باقى المتفرجين إلا لو رغبوا فى ذلك عندما يحولون بصرهم .

هناك ميزة أخرى لهذا المشهد الثلاثى (...) كل من هم على الجوانب (وهم الأقل عددًا) لا يرون ، فى الحقيقة ، إلا جانبًا واحدًا من المشهد الكبير؛ ولكن لديهم ، ديكورهم الخاص فى المشهدين الصغيرين أمامهم واللذين يبهجان أنظارهم. (...) فى هذا الديكور ، فيما عدا المقصورة القريبة من خشبة المسرح فكل المقصورات الأخرى ترى الممثل داخل خلفية الديكور.

Coupe de la Salle de Spectacle ſur le grand Diametre

*Presentant l'ouverture du Théatre.*

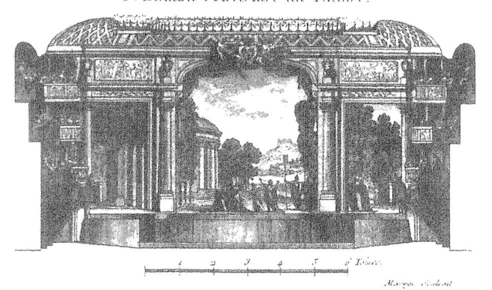
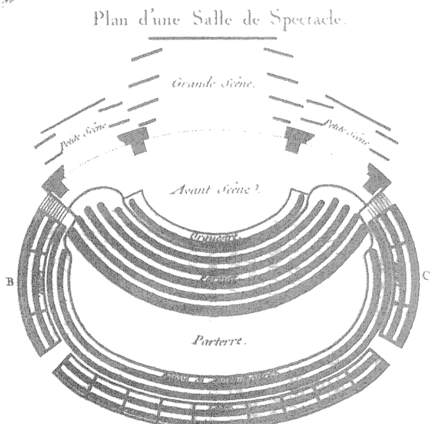


*Planche I.re*




b.

إن قانون وحدة المكان ، الذى يسبب الضيق لكتاب المسرح يمكن تنفيذه بسهولة أكبر ، لأن هذه المشاهد الثلاثة يمكن أن تشير إلى ثلاثة أماكن مختلفة يجمعها الجزء المتقدم من المسرح. لن يفسد ذلك من مبدأ "المحتمل وقوعه" "vraisemblance"

والمكان الذى يفترض أن يتم فيه المشهد سيشير إليه الديكور ، حيث يدخل الممثلون . لقد رأينا شيئًا مماثلاً لاقى نجاحًا كبيرًا عندما رأينا ديكور مسرحية Olimpie للسيد ڤولتير".

Charles - Nicolas Cochin, Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie , Londres et Paris , chez Charles - Antoine Jombert. p. 16 à 18.

**(٢) فى الطريق نحو "الواقعية"**

**حلم لديكور ذو حجم Pierre Patte**

أول مهندسى القرن الثامن عشر طرح سؤالا عن جدوى المنظور هو Pierre Patte فى دراسته بعنوان : De l'architecture théâtrale عام ١٧٨٢ . وقد انطلق Patte مثل معاصريه من الفرضية التالية : إن هدف العرض هو أن يشبه "الحقيقى" قدر الإمكان ، بهدف الوصول إلى "الطبيعى" . وعليه ، لابد أن يعمل على الخداع . فليس للصورة سوى معنى حرفى ويواصل Patte فكرته إلى مدى أبعد من الآخرين ويضع المسلمة التالية :

"(...) أنه تفوق الواقع أو الشكل ذو التضاريس الملموسة على كل ما هو مصطنع أو ملون ليس غير [٤] فللأول عدد من الوجوه أو الأشكال التى تبدو دائمًا طبيعية رغم تنوعها : أما الثانى ، أى اللوحة ، أو الديكور المسرحى أو المنظور فلا يملك سوى مكانًا واحدًا ، موضعًا واحدًا يُظهر منه أثر محسوب ، أما خارج هذا المكان فلا يمكننا رؤيته إلا بشكل ناقص : ولن يتمكن الفن أبدًا من أن يصلح من هذا العيب الذى ساهم التعود على رؤيته وعدم التمعن فى الأشياء على جعله غير محسوس".

فى البداية ، نلاحظ أن Appia يجعل من قفص خشبة المسرح cage de scène ومسطح اللوحة Le plat du tableau – شيئًا واحدًا . ففى القرن الثامن عشر كانت مساحة العرض المسرحى تعتبر لوحة ، كما حدث فى بدايات المسرح على الطريقة الإيطالية فى بداية القرن السادس عشر ، مما ساعد على تعديل رؤية جسد الممثل وأدائه : عاد جسد الممثل ليكون المستوى الأول لعرض مسطح. وبشكل متوازى أخذ الأداء فى التسطح وفقد الجسد من سمكه وبالتالى من حضوره ومعناه. فى القرن التاسع عشر استمر هذا المفهوم حتى النهاية . فكان ظهر الجسد الذى لا يراه الجمهور لا يلاقى أى اهتمام. بسبب هذا الاهمال ، فقد الجسد من تفاصيله وأبعاده أى فقد مكانه داخل الفضاء. فى القرن التاسع عشر لم يعد جسد الممثل صالحًا إلا ليكون مجرد سطح.

كما نقرأ بين سطور ، نص Patte هناك عنصر ثان هام : اتهام مبهم ولاشعورى للعرض "المسطح" أى العرض ثنائى الابعاد. إن تفوق الحجم "الطبيعى"

(٤) لو أخرجنا هذه العبارة من سياقها فمن الممكن أن تكون بتوقيع Appia. نلاحظ النفى التحقيرى الذى يصاحب كلمة ملون.

على الحجم المتخيل داخل اللوحة أو ديكور المسرح يتأكد هنا بسبب شبهه "بالطبيعي" . ولكن حجة Patte لم تكن لتصل إلى غايتها ، لأن الشيء الذى يشبه (الحجم) والمشبه به (الشيء الطبيعي أو الطبيعة ذاتها) ليسا سوى عبارة واحدة. وصل Patte إلى طريق مسدود ظهر بعد حوالى قرن بفضل الثورات الكبرى فى فنون العرض : فى الفن التشكيلى مع ظهور التكعيبية ومولد الفن التجريبى وفى الفن المسرحى مع Craig et Appia ومع ابتداع فن الإخراج.

## الايهام بالواقع

وهكذا ففى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بدأ مبدأ الايهام يفرض وجوده كهدف للعرض المسرحى . كانت المحاكاة la mimèsis تبحث عن تشابه تام بين الواقع والمرئى . باسم مبدأ الواقعية هذا وصف فولتير تراجيديات شكسبير بأنها "بشعة" ورفض تصوير كل ما هو خارق للطبيعة:

"لم يعد فى العالم أشباح ولا سحره ولو كان المسرح هو تصويرًا للواقع ، فيجب منع التجليات والسحر".

Voltaire, Commentaires sur le théâtre de P.Corneille , et autres morceaux intéressants, 2 tomes, chez Arkstee et Mercus à Amsterdam et Leipzig , 1765, t.1, p.6.

منذ الوقت الذى أصبح فيه الايهام بالواقع ضروريًا ، أخذت نسب الإطار تتسع ، كما ظهر الحد الفاصل بين خشبة المسرح وبين الجمهور بسبب وجود الستار ، ثم فى النصف الثانى من القرن التاسع بسبب الإضاءة : أصبحت القاعة تغرق فى الظلام عندما يبدأ الممثلون فى التمثيل.

خلف كل هذه الحدود المتزايدة باستمرار ، أخذ الديكور يتطور نحو صورة تبحث بشكل متواصل عن التشبه بالواقع . كان بومارشيه Beaumarchais أول من مثل هذه الواقعية البورچوازية فوجدنا لأول مرة فى مسرحية "زواج فيجارو" (١٧٨١ - ١٧٨٤) نصًا دراميًا يتضمن وصفًا للملابس ، والديكور وتنقل الشخصيات أى ما نسميه : الإرشادات المسرحية "Les didascalies" .

حاولت الدراما الرومانسية الفرنسية منذ عام ١٨٢٧ وحتى عام ١٨٤٣ تقريبًا أى تلك الفترة التى قدمت فيها على خشبة المسرح (٥) أن تجد حلاً لمشكلة التعارض بين ضرورة وجود أماكن متعددة تتم فيها الأحداث وبين منطق العرض على الطريقة الإيطالية الموحد بطبيعته. وقد أرسى فيكتور هوجو قواعد هذا النوع الأدبى الجديدة فى مقدمة كرومويل (عام ١٨٢٧). وقد قدمت السينوغرافيا حلاً لهذه المشكلة بجمعها الأماكن المختلفة التى تدور فيها الأحداث داخل إطار على الطريقة الإيطالية . إن تقارب أماكن مختلفة لا يندرج تحت قوانين معقولية الايهام بالحقيقة، التى من الممكن تبريرها والتى هى مبررة فعلاً بالإرشادات المسرحية والمواقف الموجودة بالنص الدرامى. يعمل المرئى بطريقة المقارية، وفقًا لمبدأ "الديكور المقسم" الذى سبق الكلاسيكية. يمكننا أن نذكر ، على سبيل المثال الإرشادات المسرحية فى الفصل الرابع من مسرحية الملك يلهو

(٥) بين عام ١٨٢٩ عام العرض الصاخب لمسرحية Henri III et sa cour لدوما Dumas على مسرح الكوميدى فرانسيز وسقوط مسرحية Les Burgraves لفيكتور هوجو Victor Hugo .

Le Roi s'amuse لفيكتور هوجو التى قدمت لأول مرة عام ١٨٣٢ على مسرح الكوميدى فرانسيز[٦] وقام بعمل ديكوراتها Ciceri وهو من أبرز الفنانين التشكيليين – وصانعى ديكور المسرح الرومانسى :

"الشاطىء الخالى لمنطقة Tournelle (باب قديم لباريس) – إلى اليمين ، بيت حقير ملىء بالأوانى الخزفية الرديئة ومقاعد من خشب البلوط ، الطابق الأول على شكل مخزن نلحظ من خلال النافذة فراشًا فقيرًا . واجهة البيت مضاءة بضوء ساطع لدرجة تتيح للمشاهد رؤية ما بداخله. توجد منضدة ومدفأة ، وفى الخلفية سلم شديد الانحدار يؤدى إلى المخزن ، إحدى واجهات البيت تلك التى على يسار الممثل بها باب يفتح على الداخل . الحائط غير محكم ، به تشققات وثقوب ، من السهل أن نرى من خلالها ما يدور داخل المنزل. على الباب الذى يغطيه افريز من الخارج توجد كوة مغلقة وفوق الباب لافته فندق – باقى المنظر يصور الشاطىء . إلى اليسار جدار مهدم، فى أسفله ينساب نهر السين ، الذى ثبتت بداخله دعامة جرس النجاه لمركب العبور – فى الخلف – بعد النهر منظر لباريس القديمة".

قبل أن يكون لكل عنصر وُصف فى الإرشادات المسرحية دورًا كعنصر من عناصر الديكور فإنه يخضع لمنطق المعقولية الدرامية ، مثل "الحائط غير المحكم الذى به تشققات" والتى تتيح ثقوبه لبلانش ، التجسس على الملك الذى تتكر فى زى شاب فى المشهد الخامس ، أو مثل "الجدار المهدم الذى ينساب أسفله نهر

(٦) قدمت المسرحية ليلة واحدة ثم تم منعها بأمر ملكى.

السين وشاطىء لاتورنيل" حيث يقوم تريبوليه بالقاء الجثة فى نهر السين (الفصل الخامس ، المشهد الثالث).

ولكن فكرة المعقولية لا تفهم فى القرن التاسع عشر كما كانت تفهم فى القرن السابع عشر : لقد رأينا أن Le palais à volonté كان شيئًا معقولاً بسبب بساطته الاضمارية التى تفسح المكان للكلمة أى للحدث الدرامى.

فى القرن التاسع عشر كان "المحتمل" تابعًا للمرئى وكان الحدث لا يتم إلا بالرؤية يبرهن فيكتور هوجو، على ذلك فى "مقدمة كرومويل" :

"ما هو مثير للدهشة أن أولئك الروتينيين يدعون دعم قانون الوحدتين [7] بفكرة "المعقولية" ، بينما هذا هو بالضبط ما يقتلها. هل هناك "لا معقولية" وعبثية أكثر من ذلك البهو . وذلك الرواق ذو الأعمدة وغرفة الانتظار : مكان سخيف تتم فيه أحداث مسرحياتنا ، حيث يحضر ، ولا ندرى كيف، المتآمرون للهتاف ضد الطاغية ، والطاغية ضد المتآمرين، فلكل دوره (...).

أين رأينا مثل هذا البهو وهذا الرواق ذو الأعمدة ؟ أى شىء مخالف - لن أقول للحقيقة - التى لا يهتم بها فلاسفة علم الكلام ، بل للمعقولية ؟ (...) بدلاً من المشاهد لدينا حكايات ، وبدلاً من المناظر لدينا وصف (...).

بدأنا نفهم الآن أن تحديد المكان بدقة من أول عناصر الواقعية . فالشخصيات التى تتحدث أو تتفاعل ليست هى وحدها التى تؤثر وتطبع فى

---

٧- وحدة الزمان ووحدة المكان.

ذهن المشاهد أثر الأحداث . إن المكان الذى حدثت فيه الكارثة يصبح شاهدًا عليها شاهدًا مفزعًا لا فكاك منه؛ إن غياب مثل هذه الشخصية الخرساء تنقص من الدراما المسرحية أقوى المشاهد . هل يجرؤ الشاعر (...) أن يحرق چاك فى مكان أخر غير Le Vieux - Marché ؟

Victor Hugo , Cromwell , préface , in Victor Hugo, Théâtre complet t.1, Paris , gall. bibl, de La Pléiade 1963, p. 428 - 429. -

إن مفهوم ما هو مرئى وما هو معبر عنه هو عكس المفهوم الأغريقى الذى كان يضع على la skènè أى داخل اللامرئى مشهد التعدى والقتل . كما أنه قد ابتعد عن التراجيديا (المنتظمة – الكلاسيكية) ، حيث إن النص كان محتاجًا لإضمار المرئى حتى يتم تقمصه . وباسم "المحتمل" la vraisemblance الذى يتغير معناه عبر القرون ، فإن نظرية الدراما الرومانسية تبرر تعدد الإمكنة وتجاورها .

فى جو أكثر خصوصية ، تستمر الدراما الواقعية والكوميديا البورجوازية في البحث عن الايهام بالواقع : يصف النص بإرشادته المسرحية المتضخمة، العرض الذى سيتم وبالعكس : يتبع العرض النص خطوة خطوة . إن النص والعرض يصفان الواقع. لم تعد الكلمة فعلاً ، بل نتيجه لحالة نفسية واضحة فى أداء الممثل ، فى ملابسه وفى شكل المكان الذى يوجد به ويتحرك داخله والذى حدده الديكور. يصبح للموقف أولوية على النص، فالشخصيات سابقة على كلامها، ويسعى المرئى نحو التوحد مع الحقيقى.

يعرب دوما Dumas عن رغبته فى محو المسافة، التى يفرضها أى عرض– لأنها re - présentation أى إعادة عرض – بين حاضر المتفرج وحاضر

الشخصية : فحقيقة الإحساس تعتبر "مشهدًا" من نوعية تفوق نوعية عرضه. إن الرغبة فى الواقعية تتفوق على تصوير ذلك الواقع ، هذا ما تشهد عليه هذه الفقرة من Comte de Monte Cristo :

- "لم أر أبدًا محكمة جنايات ، يقولون إنها غريبة .

- قال وكيل النيابة : غريبة ، أجل يا آنسه ؛ حيث إنه بدلاً من تراجيديا مصطنعة، تلك دراما حقيقية : بدلاً من تمثيل الألم، تلك آلام حقيقية. إن الرجل الذى نراه هناك بدلاً من أن يعود إلى بيته بعد نزول الستار ويتناول العشاء مع أسرته وينام مطمئنًا حتى يعاود الكرة فى الصباح ، يدخل السجن حيث يجد الجلاد. وهكذا ترين جيدًا أنه بالنسبة للمتفرجين الذين يبحثون عن الانفعالات لا يوجد عرض أفضل من هذا العرض. اطمئنى ، يا أنستى ، إذا سنحت الفرصة ساحضره لك".

Alexandre Dumas, Le Comte de Monte Cristo, t.1. Paris, gall., coll."Folio classique" n≈3142, 1981, p. 57 - 58.

إن التحول فى المسرح ، من المعنى الحرفى إلى المعنى المجازى أصبح من الصعب تصوره. لو أننا قلبنا مبدأ المسرح فإن الواقع يصير مشهدًا أكثر إثارة من العرض : واجه مسرح الايهام طريقًا مسدودًا : لم يعد هناك سببًا لوجوده . وواجه منذ ذلك الوقت اعتراضات قوية من مخرجين يعملون بالسينوغرافيا.

فى الوقت نفسه ، بدأ الفن التشكيلى بدوره فى رفض أولية فكرة المنظور وبدأ فى اختراع "التكميبية" وهى طريقة تصوير تجمع على سطح واحد وجهات نظر مختلفة لصوره شيء واحد : لم يعد المتفرج ملتزمًا بالتواجد فى النقطة التى حددها الفنان ولكنه مدعو لرحلة خيالية بين وجهات نظر مختلفة . إن المسرح، بعد أن رفض فكرة الايهام بالحقيقة أخذ يبحث عن إعادة ادخال الحجم فى التصوير. وحلم المنظرون بفضاء خاص بالمسرحية يتحرك فيه الممثلون حيث يظهر جسد الممثل من حيث الحجم. كمثال للاعتراض على المنظور المسرحى يمكن أن نعود إلى Appia:

*"أن كل اللوحات التى نراها فى الديكور ، عدا بعض الاستثناءات، تبدو كما لو كانت قد اقتطعت بطريقة عشوائية من قاعدتها، ثم وضعت على سطح مستو تمامًا (...) هذه المساحة المسطحة أو التى قطعت بشكل عشوائى التى عليها الديكور، أصبحت - بوجود الممثل - حقيقة ملموسة تطأها اقدام حقيقية وكل خطوة تزيد من تفاهتها (...) أما الإضاءة التى تستطيع اضفاء بعض الرونق على الشخصيات فإنها محاصره باللوحات وبكل ما يلزم تلك اللوحات لذا فهى لا تمنح الممثل إلا القليل جدًا من الإمكانيات التى يتيحها الفن التشكيلى"* (٨).

---

(٨) لمزيد من المعلومات عن الثورات المسرحية فى نهاية القرن التاسع عشر راجع :

E. g. Craig, de l'art du théâtre , Paris Lieuter , 1943 (1ère publication en anglais en 1911) E.g Craig, le théâtre en marche , Paris, gall., 1964; Denis Bablet, E. g. Craig, Paris, L'Arche 1962; Denis Bablet , Le Décor de théâtre de 1870 à 1914 , Paris éd. du C NRS 1965 ; Denis Bablet La mise en scène contemporaine (1887 - 1914), Bruxelles, La Renaissance du Livre , 1968.

بدأ منظرو المسرح فى عملية إصلاح له حتى يرتقى إلى مصاف الفن الخالص وذلك بإعادة النظر فى كل العناصر التى تشكله . فى عام ١٩٠٥ ختم Craig دراسته "Premier dialogue entre un homme de métier et un amateur de théâtre":

" (...) ما هى العناصر التى سيكون فنان المستقبل المسرحى إبداعاته من خلالها : "الحركة" و "الديكور" و"الصوت" أليس هذا شيئًا بسيطًا؟

بكلمة "حركة" اعنى الإيماءة والرقص اللذين هما نثر وشعر الحركة.

واعنى بكلمة "ديكور" ، كل ما نراه ، الملابس والإضاءة والديكورات ذاتها.

واعنى بكلمة "صوت" الكلمات التى تقال أو تغنى عكس الكلمات المكتوبة".

E.g. Graig , De l'art du théâtre , Paris , Lieuter , 1943, p 125.

جعلت عملية الإصلاح هذه من المخرج محور الفن المسرحى ، من بداية النص وحتى نهايته ، كما يقول Appia : "من البديهى أنه حينما نتخلى عن جزء كبير من الايهام الناتج عن الفن التشكيلى فإننا نحول من اتجاه ذوقنا؛ وتلك هى ، فى رأيى أهم نقطة فى الموضوع ، أريد أن اتحدث عن أثر الإخراج على إنتاج كتاب المسرح، وعلى مفهومهم للدراما نفسها ، وعلى الموضوعات التى سيختارونها حتى يصنعوا منها مسرحية . ذلك لأن الواقعية فى المسرح هى الرتابة النهائية ، وعدم

التقدم وعلى الأخص موت الخيال . كما أنها مجرد أعمال صبيانية - أن تضارب المشاعر وصراعها يجب أن يقدم لنا ليس كما يمكن أن يبدو في واقعنا اليومى ولكن كما هو في واقعه الداخلى وإلا لا يصبح فن المسرح فنًا ولا يستحق بالتالى هذا اللقب.

A. Appia, Oeuvres Complètes, op. cit., tome 3, p. 68 - 69.

*

* *

إن الأمثلة التى قدمناها فى هذا الفصل ليست سوى دروبًا نفتحها أو "مقدمة" لفهم المسرح كما تصوره العالم وكتبه وقدمه منذ الثورات الكبرى للعروض في بداية القرن العشرين ، فى هذه الفترة اصطدم المسرح على الطريقة الإيطالية بمشكلة مستعصية واجهته منذ البدايات : كيف يمكننا تضمين جسد الممثل داخل الخيال المسطح للمنظور.

وتبدأ مرحلة جديدة من حياة المسرح . محورها الأساسى ليس التبعية المباشرة من المرئى للمكتوب بل التعبير عن رؤية المخرج ، الذى يصبح المفسر الرئيسى للنص كما أنه يتعامل مع عدد من الركائز : النص ، بطبيعة الحال، وإدارة الممثلين ، والسينوغرافيا ، الإضاءة ، والصوت إلخ... إن هذا الحديث الواضح عن ظهور دور المخرج وسطوعه أصبح دارجًا فى الحوار فنتحدث : اليوم عن Noces de Strehler, Hamlet Chéreau ou Vitez أو لو اردنا الاستشهاد بمثال أكثر حداثة نقول

Le marchand de Venise de Stéphane Braunschweig.

# الخاتمة

لا يوجد مسرح إلا بلقاء جماعتين من البشر : من ناحية الممثلين الذين يحملون الفن المسرحى والجمهور من ناحية أخرى . عندما يتم اللقاء لا تبقى لنا سوى بعض الآثار : نص ، صور وذكريات . السينوغرافيا مثلها كمثل العمارة هى أكثر آثار لحاضر اللقاء ، أى للمسرح ، وضوحًا . فالسينوغرافيا هى فن وحرفه فى الوقت ذاته، ابتكار وأداة. أن تحليل الأدوات المستخدمة فى السينوغرافيا يمكن أن يساعد القارىءفى فهم الرحلة التى يقترحها المسرح.

منذ بداياته اليونانية ، استند مسرحنا الغربى فى عمله على المحاكاة La mimesis، أى وفقًا لتعريف عام ، بواسطة تقليد الطبيعة من خلال الفن . تجد مختلف الأنواع المسرحية ، منذ القدم ، مصدرها فى تشعب وعدم ثبات كلمةمحاكاة وكذلك فى تعدد المعانى لكلمة ressemblance أى التشابه. إن هذا التشابه هو وسيلة للجمع بين طرفى المحاكاة : الشىء المقلد ومن يقلد، أما العرض فهو محصلة مفهومين. غير ثابتين وغير مستقرين يمكن أن توجزهما الأسئلة التالية : ماذا نريد أن نقلد ؟ ماذا نعنى بكلمة شبه ؟ وبأى طرق نصل إلى التشابه ؟

أن تاريخ العرض وبالتالى تاريخ السينوغرافيا قد سجلا الإجابة على الأسئلة الثلاثة التى تسبق أى عرض لو أن ما نقلده حقيقة عليا ، غير مرئية على المستوى الإنسانى، فإن المسرح يصبح مكانًا للمرور بين هذين المستويين مكان الرؤى الصوفية اليونانية ، أو تجلى الكلمة المقدسة فى العصور الوسطى . أما لو كان ما يقلد هو حقيقة مثالية فإن المسرح ممكن أن يصبح ، مثل المسرح على الطريقة الإيطالية فى بداياته ، المكان الذى يرى فيه المرء صورة لعالم نسق

بطريقة مثالية حول الأمير وبواسطته . عندما يكون الواقع هو ما يقلد فإن المسرح يمنحنا صورة مختلفة قليلاً عن الواقع : وهو حلم الواقعية والطبيعية فى نهاية القرن العشرين.

لقد حدد عدم ثبات المعنى ولازال ، الوسائل التى يمكن استخدامها حتى نفسر "التشابه" بين طرفى الصورة . بين الشيء المقلد ومن يقلد . فى العصور الوسطى اعتبر التشابه la ressemblance شيئًا رمزيًا ولكن من الممكن أن يكون ايحائيًا أو رمزيًا او بلاغيًا كما فى المسرح الإليزابيثى أو التراجيديا الفرنسية فى القرن السابع عشر . من الممكن الوصول إلى التشابه بواسطة نسخ دقيق "للحقيقى" - سواء كان مثاليًا أو واقعيًا - أو "للطبيعة" أو "للواقع" مثل ما جاء بمفهوم المسرح على الطريقة الإيطالية ومشتقاته التى هى التصوير الفوتوغرافى والسينما أو التليفزيون.

إن الطرق المتعددة لفهم العناصر التى يجمع العرض بينها وكذلك الوسائل التى يستخدمها حتى يوجد التشابه هى أصل كل أنواع المسرح وتطورها إلى أشكال مستقلة أو غريبة كما أنها أصل تنوع سينوغرافيا المسرح.

أيا كانت مسميات القائم على السينوغرافيا فإن هذه المهنة وجدت منذ البداية.

ودور السينوغرافيا هو ابتكار وتجسيد الفضاء والرحلة الخيالية التى يدعو المسرح المتفرج للقيام بها. كما أنه يجب عليه أن يرسم الحد المادى والرمزى بين الخفى والظاهر : عند الإغريق ، وفى العصور الوسطى كان الحد يشكل العبور بين الإله الذى لا يمكن رؤيته وبين تجليه. فى المسرح الرومانى ، ثم فى المسرح على الطريقة الإيطالية يتغير معنى المرئى وغير المرئى : إن هذين الشكلين

للعرض المسرحى وقد فقدا وظيفتهما الأصلية الدينية لا يحاولان جعل الوجود الالهى الذى لا يتقبله العقل وغير المرئى أو الذى لا يمكن تصويره شيئًا ملموسًا. ولكنهما يوجدان علاقة بين المسرحية (القصة والممثلين) وبين الواقع الإنسانى (الجمهور) . منطقيًا يتغير تبعًا لذلك إشغال حيز العرض. يستولى الممثلون على الأرض التى كانت مخصصة للامرئى : La scène - tabernacle كما يتغير معنى الحد الرمزى ويصبح : الحد بين الواقع والخيال ، أى بين الجمهور والممثل أثناء أدائه للدور وبين الشخصية التى نراها على خشبة المسرح والممثل - الإنسان الذى لا نراه داخل الكواليس.

إن من يقوم بالسينوغرافيا - مثله مثل المؤلف والممثل - والمخرج منذ نهاية القرن العشرين صاحب زورق ينقل الناس من ضفة إلى ضفة ، وهو حلقه اتصال يقوم بابتداع فضاء للحرية من أجل الخيال ويتيح لنا أن يكون هناك عرضًا ولقاءً ومسرحًا . إن أول من قام بعمل السينوغرافيا يمكن أن يكون موسى الذى عهدإليه الله مهمة تنسيق حيز La Skènè حيث أراد أن يتجلى فيه للعبرانيين.

# Glossaire

**Amict** : à partir du XII[e] siècle, dans la liturgie catholique, linge blanc de forme rectangulaire que le prêtre met sur ses épaules avant de revêtir l'aube et les ornements sacrés pour dire la messe.

**Bas-relief** : ouvrage de sculpture en faible saillie sur un fond uni. S'oppose à **moyen-relief**, où la sculpture est en saillie un peu plus accentuée, et à **haut-relief**, sculpture qui présente un relief très saillant, sans toutefois se détacher du fond. Ces trois procédés de sculpture s'opposent à la *ronde-bosse*, sculpture qui n'est pas rattachée à un fond.

**Chancel** : balustrade séparant le chœur de l'église de la nef. Par extension partie du chœur contenant le maître-autel, entourée par le chancel.

**Châssis brisé** : terme de métier désignant un châssis composé d'au moins deux plans. En général l'un de ces plans est frontal, l'autre est implanté obliquement par rapport au premier. Dans le décor de Serlio[9], l'angle formé par les deux plans du châssis est la représentation d'un angle droit. Dans ce cas, le plan orthogonal est dessiné sans perspective et le plan oblique est dessiné en perspective. L'angle des deux parties du châssis est dicté par la perspective dessinée en plan.

**Chorège** : dans la Grèce antique, citoyen chargé d'organiser à ses frais un chœur de danse pour les représentations théâtrales.

contre-chœur est généralement surélevé par une crypte haute ou même placé dans une grande tribune béante, au-dessus du porche.

**Cour et jardin** : termes de métier, permettant de désigner sans équivoque la droite et la gauche du théâtre. Le *côté cour* est le côté du théâtre situé à la droite d'un spectateur assis face au cadre. Le *côté jardin* est, lui, situé à la gauche du même spectateur. Ces deux expressions, employées seulement en France, sont apparues à la fin du XVII^e^ siècle, en fonction de la situation de la Salle des machines, grand théâtre construit par les Vigarani° dans le palais du Louvre, et inauguré en 1662 : la Salle des machines occupait la largeur du pavillon des Tuileries, d'un côté se trouvaient les *jardins* du Palais, de l'autre la *cour* du Carrousel. Il existe deux moyens mnémotechniques pour retrouver jardin et cour sans erreur : pour le spectateur, il faut visualiser le nom Jésus-Christ, J à gauche pour *jardin*, C à droite pour *cour*. Pour les acteurs le côté *cour* est le côté du cœur.

**Distance principale** : longueur d'un segment de droite mené perpendiculairement de l'œil de l'observateur au plan du tableau.

**Dithyrambe** : dans l'Antiquité grecque, chant, poème lyrique en l'honneur de Dionysos. Par extension, poème lyrique enthousiaste, puis emphatique.

**Droite frontale, ou plan frontal** : droite ou plan contenus dans le plan du tableau ou parallèles à lui. Les droites frontales n'ont pas de perspective, c'est-à-dire que leur point de fuite est situé à l'infini et que leurs représentations en perspective restent parallèles entre elles. Elles sont figurées, dans la représentation, par des horizontales si elles sont horizontales, par des verticales si elles sont verticales.

**Élévation** : dans le vocabulaire de l'architecture, le terme désigne la représentation graphique d'une des faces d'un volume sur un plan vertical parallèle à cette face.

**Enthousiasme** : du grec *entheos*/ἔνθεος, animé d'un transport divin, inspiré par les dieux, et *enthousia* : inspiration divine.

**Épanneler** : dégrossir un bloc de pierre, de marbre, par une taille en plans, qui dégage la forme du sujet.

**Épiphanie** : manifestation de Dieu, de la divinité. Par extension, manifestation de quelque chose qui était caché.

**Farce** : à partir de 1476, sens dérivé de farce (hachis garnissant l'intérieur de certaines préparations), petit intermède comique introduit dans une pièce sérieuse. Par extension, petite pièce comique, à intrigue simple et de ton familier ou burlesque.

**Hécatombe** : sacrifice de cent taureaux puis, par extension, d'un grand nombre de taureaux ou de bœufs.

**Iconostase** : dans les églises orthodoxes, sorte de cloison décorée d'images et d'icônes, qui sépare la nef du sanctuaire où officie le prêtre. La porte centrale de l'iconostase est appelée, comme celle de la *skènè* grecque, porte Royale. L'iconostase marque la limite entre le créé et l'incréé.

**Lénéennes** : fêtes du pressoir (*Lènaia*/Λήναια), du grec *Lènaion*/Λήναιον, temple de Dionysos, où elles étaient célébrées. *Lènai*/Λῆναι : les Bacchantes. La racine commune à ces noms est *lènos*/ληνός, qui désigne un objet creux (vase, caisse, etc.), en particulier le pressoir.

**Ligne d'horizon (HH')** : projection sur le plan du tableau du plan imaginaire horizontal qui passe par l'œil du spectateur. La hauteur normale de l'horizon est à 1,50 mètre ou 1,60 mètre du sol, pour un observateur debout. Selon qu'on abaisse ou élève cette ligne d'horizon, la vue sera en contre-plongée ou plongée. Alberti la définit ainsi : « La seconde ligne est celle qui conduit au point que certains nomment vue et d'autres horizon, mais horizon est le terme juste, attendu que l'horizon est le lieu où, en toutes choses, s'achève notre vue » (*De pictura*, Firenze 1435, fol. 25a). Une règle générale depuis que le décor n'est plus organisé en fonction de la seule place du Prince, mais pour le plus grand nombre, veut qu'au théâtre on place la ligne d'horizon à 1,30 mètre au-dessus du sol des premiers plans du plateau, soit une hauteur intermédiaire entre l'œil des spectateurs de l'orchestre et ceux du premier balcon. Dans un théâtre à l'italienne, cette hauteur théorique est trop basse d'environ 20 ou 30 centimètres (voire 70 centimètres pour les plateaux à pente) pour que les acteurs puissent être intégrés à la composition spatiale générale comme dans un tableau, trop haute d'environ 1,30 mètre pour les spectateurs de l'orchestre, trop basse d'environ 2 mètres pour les spectateurs des galeries. Mais elle est choisie comme point de départ théorique, justement parce que, n'étant adaptée à aucun en particulier, elle peut satisfaire au mieux la vision du plus grand nombre de spectateurs

possibles. Et, comme toutes les règles, elle est souvent transgressée. Sur les règles générales de choix du point de vue au théâtre, voir Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, chapitre XXVII, p. 236 *sqq.*

**Ligne de terre (TT')** : base du tableau. Au théâtre, c'est l'intersection du plateau avec le plan du tableau. Comme la perspective théâtrale est décomposée en plusieurs plans, à l'intérieur du volume de la cage de scène, il y a plusieurs lignes de terre dans un décor de théâtre à l'italienne. La pente du plateau à l'italienne est la transcription dans l'espace de la représentation du sol dans un tableau en perspective : c'est un trompe-l'œil obtenu par la réalité de la construction matérielle du plateau, quand il est obtenu par l'artifice du dessin dans la peinture. La pente du plateau n'existe que parce que la perspective théâtrale, à la différence de la perspective picturale, se développe dans un espace. Il y a là imbrication d'une réalité – le volume de la cage de scène –, et d'une fiction – la représentation d'un volume par la perspective. Cette imbrication d'une part de réalité et d'une fiction a toujours été problématique : la question de la multiplication des lignes de terre – il y en a autant qu'il y a de plans successifs de châssis –, et des invraisemblances qui en découlaient, n'a jamais été vraiment résolue par les scénographes. Bibiena propose une solution à l'opération 64 des *Direzioni delle prospettiva... :* il recommande de tracer sans perspective – c'est-à-dire sans convergence au point de fuite – toutes les lignes de l'architecture situées en dessous de la ligne d'horizon. La pente habituelle des plateaux à l'italienne est d'environ 4 %. Certains théâtres ont une pente plus importante, pouvant atteindre 6 %, comme à l'Opéra-Garnier à Paris.

**Massif antérieur** ou **massif occidental** ou **antéglise** : ensemble des dispositions structurelles d'une église de plan allongé à l'extrémité opposée à celle du chœur, comprenant habituellement des tours, un porche, une tribune, les premières travées du vaisseau central, et plus rarement un contre-chœur*. « Le massif antérieur ne fait pas partie de la nef » (Jean-Marie Pérouse de Montclos).

**Mystère** : dérive de la racine latine *ministerium* (la fonction, le métier, le ministère), et non de *mysterium* (le mystère, au sens théologique du terme). À l'origine, le mot ne fait donc pas référence à la notion théologique de *mystère*, mais signifierait plutôt une fonction publique, une mise en œuvre, une mise en pratique de la Passion, ou d'épisodes tirés des Textes. L'équivalence phonétique, et aussi orthographique au Moyen Âge, entre les deux

mots a conduit à une superposition des deux sens, et finalement à l'usage très généralisé aujourd'hui de l'orthographe *mystère* pour désigner le *mistère*, soit la représentation à partir du XVe siècle des grands textes à référence sacrée. En France, la première compagnie d'acteurs professionnels a été fondée sous la protection de Charles VI, en 1402. La troupe s'appelait la Confrérie de la Passion et Résurrection de notre Sauveur et Rédempteur Jésus Christ. À la même époque, certains mystères étaient encore interprétés par des acteurs non professionnels, les habitants de la ville. Malgré l'arrêt du parlement de Paris de 1548, qui interdisait les représentation de mystères sacrés, les Confrères gardèrent le privilège des représentations de théâtre. À partir de 1548, ils s'installèrent à l'Hôtel de Bourgogne, et louèrent la salle à des troupes de passage.

**Naos** : partie intérieure, centrale d'un temple grec ou égyptien, située entre le pronaos et l'opisthodome en Grèce, dans laquelle était enfermée la statue du dieu.

**Perspective géométrique** ou **linéaire** ou **conique** ou **artificielle** : technique permettant, à partir des principes de la géométrie d'Euclide, de représenter, sur une surface, une figure qui offre l'aspect d'un objet à trois dimensions, et ce de façon ressemblant à la vision de l'homme. À titre d'exemple, on peut citer la définition que donne de la perspective, dans ses *Direzioni della prospettiva teorica*, – un traité à l'usage de ses étudiants de Bologne –, Ferdinando Bibiena* : « La Perspective est cet enchantement de l'œil qui permet aux Peintres de représenter sur une seule surface – toile, papier ou mur –, par le moyen de lignes, l'éloignement de tout ce que l'œil peut voir, que ce soient des Architectures, des Figures, des Paysages ou autre. Cet Art est indispensable aux Architectes, Peintres, Sculpteurs et à tous les amateurs du Dessin : et rien n'est plus essentiel pour faire voir, en un seul coup d'œil le plan, l'élévation, le dedans et le dehors des bâtiments, par le dessin, qui sert de maquette à l'édifice. Grâce à une connaissance des effets de lumière, avec l'aide de l'œil et de la pensée, et avec l'intervention pratique de la main, la perspective fait voir en un coup d'œil l'apparence de tout ce que notre œil est capable de voir. »

**Perspective plane** : en tant que technique, projection géométrique d'un espace sur un plan, opération que les principes énoncés par Euclide* permettent d'envisager et de réaliser. Les traités d'Euclide sont à la base de la construction perspective.

**Plan du tableau :** surface sur laquelle est représentée l'image de l'objet. Il est limité par le format du dessin (la nécessité de souligner le tableau par un encadrement est lentement apparue à la Renaissance, en même temps que se généralisait l'usage de la perspective). Le plan du tableau est un plan parallèle au plan vertical contenant les yeux du spectateur. Il figure généralement le premier plan. Les dimensions des objets représentés y sont mesurées en vraie grandeur, mise à l'échelle. Au théâtre, le plan du tableau est le plus souvent confondu avec le plan du cadre de scène ou avec celui du cadre mobile. Comme en peinture, l'image perspective y est délimitée par le cadre, doré le plus souvent. Mais, à la différence de la peinture, l'espace représenté est projeté dans un autre espace : la cage de scène.

**Point de distance (D) :** point de concours des droites formant un angle de 45° avec le *plan du tableau*, autrement dit point de concours des diagonales de carrés horizontaux et frontaux par exemple. Ce point est situé sur la ligne d'horizon HH', à une distance PD du point de fuite égale à la distance principale. Les variations de position du point de distance permettent des jeux sur l'impression de profondeur, d'éloignement ou de rapprochement, soit une perspective *courte (ralentie)* ou *longue (accélérée)*, et ce, même si l'observateur du tableau (ou de la scénographie) ne se déplace pas, c'est-à-dire reste à la *distance principale*. L'équivalent au cinéma de la *perspective courte* s'appelle un **gros plan**, de la *perspective longue* un **plan éloigné**. Sur les problèmes de construction liés au point de distance, voir Robert KLEIN, *La Forme et l'Intelligible*, « Pomponius Gauricus et son chapitre "De la perspective" », Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970, p. 238 sqq. Voir également John WHITE, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992, chapitre VIII, p. 127 sqq.

**Point de fuite principal (P) :** pied de la perpendiculaire abaissée de l'œil de l'observateur au tableau. Il se trouve donc sur la ligne d'horizon, face à l'œil de l'observateur. C'est, dans le cas des perspectives frontales, le point de concours des représentations des lignes droites perpendiculaires au plan du tableau, appelées **orthogonales.** Le point de fuite principal était parfois appelé *point de vue*, ou *point de l'œil*, ou même simplement *œil*. Il est alors noté O sur les plans, dans les traités théoriques. Le point de fuite est une représentation géométrique de l'infini. Les Anglais le désignent par une expression savoureuse : *vanishing point*, soit le point d'évanouissement, de la vue ? de la conscience ? on ne sait.

**Point de vue :** lieu théorique où se place le peintre, ou le scénographe, pour représenter les objets qu'il désire reproduire. L'apparence des objets, et leur représentation varient en fonction de cet emplacement. Plus un objet est éloigné de l'œil de l'observateur, plus les dimensions de sa représentation diminuent. Idéalement le spectateur doit occuper la place qu'occupait le peintre quand il peignait, c'est-à-dire qu'il doit adopter le point de vue du peintre, pour qu'ait lieu l'illusion perspective. Au théâtre, cette place idéale a été appelée *place du Prince*. Les architectes-scénographes italiens la situaient, à l'origine, dans l'axe de symétrie de la salle et de la scène, à une hauteur un peu supérieure à celle du plateau, quand les spectateurs étaient encore répartis sur des gradins. La perspective était organisée en fonction de ce point de vue idéal. Au XVIe siècle et parfois encore au début du XVIIe siècle, pour élaborer le décor en perspective, les scénographes traçaient leurs lignes de fuite en plantant un clou au milieu du mur de fond de scène, au niveau de l'œil du Prince, et un autre dans la salle, à l'emplacement de l'œil du Prince. Les deux clous étaient réunis par un fil tendu, matérialisation du regard du Prince, qui servait de ligne de visée. Ensuite les diverses lignes de fuite des arêtes de toits, fenêtres, balcons, portes… étaient établies par l'ombre que faisait sur les châssis le fil de visée, éclairé par un bougie, placée à cour pour le châssis jardin et à jardin pour le châssis cour.

**Pyramide optique ou pyramide visuelle :** pyramide ayant pour base les côtés du tableau, ou du cadre pour le théâtre, et pour sommet l'œil du spectateur. L'axe de cette pyramide correspond théoriquement au rayon visuel principal, c'est-à-dire au segment de droite mené perpendiculairement de l'œil du spectateur idéal au plan du tableau. Ce segment est appelé *distance principale*.

**Sottie ou sotie :** farce de caractère satirique jouée par des acteurs en costume de bouffons, représentant divers personnages d'un imaginaire « peuple sot », allégorie de la société du temps.

# Dictionnaire biographique indicatif

(Dans ce dictionnaire, ne sont cités que les personnages qui nous ont semblé être mal ou peu connus des étudiants.)

AGATHARCOS de Samos (vers 536-avant 582 av. J.-C.) : peintre grec. Il réalisa des décors pour Eschyle et écrivit un mémoire sur la scénographie, dont il est considéré comme l'inventeur, avec ses contemporains Anaxagore et Démocrite.

ALBERTI Leon Battista (1404-1472) : humaniste et architecte italien. Dans son *Traité de la famille* (1437-1441), il expose l'idéal d'équilibre et de mesure qu'il s'était lui-même efforcé d'atteindre. Il aborde les sciences physiques et mathématiques, comme la morale et la littérature. L'architecture fut le point de convergence de ses diverses préoccupations : il la présente, dans son *De re aedificatoria*, comme l'art par excellence de la Cité. Sous sa direction, on modernisa à Florence la façade de Santa Maria Novella.

ALEOTTI Giovan Battista, dit l'ARGENTA (1546-1636) : architecte, scénographe et ingénieur en hydraulique italien. La plus grande partie de son activité s'exerça pour la famille Estensi de Ferrare. On lui doit le théâtre de l'Academia degli Intrepidi à Ferrare (1606, brûlé en 1679), le grand théâtre de Parme (1618-1628), l'église San Carlo de Ferrare (1612), le tombeau de l'Arioste. Il a publié un *Trattato di Hidrologia.*

ANAXAGORE (vers 500-428 av. J.-C.) : philosophe grec. Après avoir étudié la philosophie milésienne, il résida pendant trente ans à Athènes où il eut parmi ses disciples Périclès, Euripide et peut-être Socrate. Un procès d'impiété, suscité par les adversaires de Périclès, le chassa d'Athènes.

ANDROUET du CERCEAU Jacques I (1510-1584) : architecte et graveur français. Ses deux recueils de gravures, *Les Plus Excellents*

*Bastiments de France*, publiés en 1576 et 1579, sont un témoignage important sur l'architecture de la Renaissance française. Père de Baptiste et Jacques II, grand-père de Jean, architectes.

APOLLODORE D'ATHÈNES : peintre, actif entre 430 et 400 av. J.-C.

APPIA Adolphe (1862-1928) : scénographe, metteur en scène et théoricien suisse. Parti d'une réflexion sur la mise en scène du drame wagnérien et une critique du réalisme au théâtre, il aboutit à une réforme de l'art de la scène, donnant une importance accrue au texte, à l'acteur, au volume dans le décor et à la lumière.

ARISTOTE (384-322 av. J.-C.) : philosophe grec. À Athènes, il suivit l'enseignement d'Isocrate et devint le disciple de Platon. En 342 Philippe de Macédoine lui confia l'éducation d'Alexandre. De retour à Athènes en 335, il enseigna la philosophie. Il dut quitter Athènes à la mort d'Alexandre, évitant une condamnation pour impiété, abandonna son école à Théophraste et alla s'installer à Chalcis. Il laissa une œuvre encyclopédique, comprenant des ouvrages de logique (sous le titre d'*Organon*), un recueil de la philosophie première (la *Métaphysique*), des ouvrages sur la nature, la biologie et des œuvres de morale et de politique (*Éthique à Nicomaque*, *Politique*, etc.).

BARBARO : architecte et humaniste italien du XVIe siècle. Auteur en particulier d'un traité de perspective et d'une traduction de Vitruve

BEN JONSON Benjamin (1572-1637) : poète et auteur dramatique anglais. Il fréquenta la Westminster school, où il eut pour maître William Camden, puis s'engagea dans l'armée et partit combattre en Flandres. De retour en Angleterre, il fit partie d'une troupe de comédiens ambulants, à la fin du XVIe siècle. Sa première pièce, *The Isle of Dogs*, représentée en 1597, lui valut des critiques de la part des autorités pour *« impudeur, propos calomnieux et séditieux »*. La suite de sa carrière a été marquée par nombre de litiges et difficultés avec la justice. Il obtint un grand succès avec *Every Man in His Humour*, joué par la troupe de Lord Chamberlain en 1598. Il écrivit pour différentes troupes. Parmi ses pièces écrites pour le théâtre public, on peut citer *Cynthia's Revels* (1601), *The Poetaster* (1601), *Sejanus* (1603), *Volpone* (1606). Il travailla également pour les représentations de masques, données à la cour : *The Masque of Blackness* (1606), *The Masque of Beauty* (1608), *Oberon* (1611), *Mercury Vindicated* (1615), *Pleasure Reconcilied to Virtue* (1618), etc.

**BIBIENA** (GALLI DA BIBBIENA, généralement dits BIBIENA) : famille de scénographes-peintres-architectes italiens, dont l'activité s'est poursuivie dans toute l'Europe, pendant quatre générations, du milieu du XVIIe siècle avec Giovanni Maria Galli, dit il Vecchio (1618-1665), à la fin du XVIIIe siècle avec Carlo Ignazio (1728-1787) à Vienne, et son frère Ferdinando Antonio à Dresde. Ferdinando GALLI DA BIBBIENA (1657-1743) reste le plus célèbre d'entre eux : deuxième enfant de Giovanni, peintre, architecte et scénographe, il collabora en 1674-1675, à Fano, avec Torelli, à la réalisation des décors du théâtre de la Fortuna. En 1687, le duc de Parme lui accorda le titre de peintre de cour, en 1697 il fut nommé premier architecte ducal. En 1687, pour la réouverture du Teatro Ducale de Piacenza, il obtint un grand succès pour ses premiers décors *per angolo* (pour l'opéra Didio Giuliano). En 1708, toujours au service des Farnese, il partit à Barcelone avec la charge de surintendant aux spectacles et aux fêtes. À son retour en Italie, il publia, en 1711, son premier traité d'architecture et de perspective, *L'Architettura Civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, In Parma Per Paolo Monti MDCCXI.* À Vienne, il réalisa des spectacles très brillants et obtint en 1717 la charge de premier architecte théâtral de Charles VI d'Autriche. Parallèlement à la scénographie et à la peinture, il consacra beaucoup de temps à la publication de ses traités et à l'enseignement à l'Académie Clementina de Bologne. Il a introduit un nouvel usage de perspective dans le décor à l'italienne, la « vue sur l'angle », mécanisme qu'il a théorisé dans ses traités de perspective (1711 et 1735).

**BOULLET** Pierre (1740-1804) : machiniste français. Connu pour avoir exposé par écrit les règles de la bonne construction d'un théâtre d'opéra et de sa machinerie, s'opposant pafois âprement aux architectes. Il a travaillé comme sous-inspecteur des théâtres de Louis XV, machiniste des théâtres du Roi (1777), machiniste de l'Opéra. Il a construit la salle provisoire de l'opéra de la porte Saint-Martin (1781), les machines de l'opéra Montansier à Versailles (1777), celles de la salle des Tuileries, de la salle des Français au faubourg Saint-Germain, etc.

**BRUNELLESCHI** Filippo (1377-1446) : architecte et théoricien florentin. Sculpteur et orfèvre dans sa jeunesse. Il s'est intéressé à la perspective (expérience dite de la *tavoletta*, 1415, voir chapitre 5). Pour son œuvre d'architecte, on peut citer le palais du parti guelfe (1417), la coupole du Duomo de Florence (à partir de 1420), l'hospice des enfants trouvés (1421-1424), la chapelle des Pazzi à Santa Croce (1430-1444), les églises San Lorenzo (1421-1446), Santo

Spirito (1436-1446) et Santa Maria degli Angeli (1434-1437). Il a commencé à bâtir vers 1417, au moment où le traité de Vitruve venait d'être retrouvé au Mont-Cassin, puis publié (1414). Le mérite de Brunelleschi est d'avoir donné forme et corps à l'idéal de la Renaissance

BURBAGE Richard (vers 1567-1619) : acteur anglais. Fils de l'acteur James Burbage, il fonda le théâtre du Globe en 1596. Associé de Shakespeare, il fut aussi l'un de ses grands interprètes.

CAIUS PLINIUS SECUNDUS, dit PLINE L'ANCIEN (23-79) : officier en Germanie, procurateur d'Espagne sous Vespasien, mort lors de l'éruption du Vésuve. Auteur de traités (art, grammaire) et d'une encyclopédie, l'*Histoire naturelle*, somme des connaissances de son temps.

CHAPPUZEAU Samuel (1626-1701) : écrivain français. Avocat au Parlement de Paris, voyageur et érudit. À la révocation de l'édit de Nantes, il se réfugia en Allemagne, auprès du duc de Brunswick. On lui doit en particulier *Lyon dans son lustre* (1656, sorte d'almanach précieux pour ses notices sur Molière) et *Le Théâtre français* (1674).

CHARLES Ier (1600-1625) : fils de Jacques Ier Stuart, roi de Grande-Bretagne et d'Irlande de 1625 à 1649. Son mariage en 1625 avec la princesse catholique Henriette de France, sœur de Louis XIII, choqua l'opinion. « Tyrannie des onze ans » après l'assassinat de Buckingham. En 1642 débuta la guerre civile qui opposa les cavaliers – surtout recrutés dans la noblesse – aux « têtes rondes » – parlementaires, bourgeois des villes et petits propriétaires dont le chef était Cromwell. Jugé à Westminster en 1649, Charles Ier récusa l'autorité du tribunal ; il fut condamné à mort et décapité.

CHIARINI Marcantonio (1652-1730) : scénographe, peintre d'architecture et graveur italien. Il travailla en Italie et à Vienne, au service du prince Eugène de Savoie. Il publia un recueil de vue perspective et de gravures de fêtes et de tournois. Il semble avoir été l'un des premiers, avec Juvarra et Bibiena, à jouer de la vue sur l'angle dans ses décors de théâtre.

CICERI Pierre Luc Charles (1782-1868) : peintre-décorateur français de théâtre. Auteur de plus de quatre cents décors (*La Muette de Portici*, 1828, *Guillaume Tell*, 1829, *Robert le Diable*, 1[illegible], etc.). Il succéda en 1815 à son beau-père, le peintre Jean-Baptiste Isabey,

à la charge de décorateur en chef de l'Opéra, où il travailla jusqu'en 1848. Il fut, de plus, nommé peintre en chef du théâtre des Italiens en 1826, en occupant parallèlement la fonction d'ordonnateur des fêtes publiques. Après avoir fondé un atelier de décor – équivalent de nos actuels cabinets d'architectes-scénographes –, il obtint l'autorisation de travailler en dehors de l'Opéra. Il fut à l'origine de la plupart des décors réalisés à Paris pour les grands théâtres officiels et de boulevard et travailla pour la Comédie-Française.

**CIMABUE** (Cenni di Pepi, dit) (1240 ?-v. 1302) : peintre et mosaïste toscan. La tradition fondée sur Dante et Vasari en fait le peintre qui serait à l'origine de la « résurrection » de l'art italien, après les « ténèbres » du Moyen Âge.

**COCHIN** Charles-Nicolas, dit le Jeune (1715-1790) : dessinateur, graveur, ornementiste et écrivain d'art français. Louis XV le nomma dessinateur des Menus-Plaisirs en 1739. Il était chargé des cérémonies et des fêtes royales (*Bal paré de la Petite Écurie*, 1745). Il dessina de nombreuses vignettes et frontispices, en particulier pour l'*Encyclopédie*. À la suite d'un voyage en Italie (1749-1751) avec Soufflot, il prôna le retour à l'antique et contribua à imposer le style néoclassique.

**CRAIG** Edward Gordon (1872-1966) : metteur en scène et théoricien anglais. Contre le réalisme du décor et le jeu psychologique de l'acteur, il défendit l'art du théâtre comme art du mouvement dans l'espace.

**CROMWELL** Oliver (1599-1658) : homme politique anglais. Ardent puritain, adversaire de l'épiscopalisme et du pouvoir royal qui favorisait ce système. Chef militaire de la guerre civile, il fut chargé par le Parlement de procéder à une réorganisation complète de l'armée, qui écrasa les troupes royalistes en 1645. Après l'exécution de Charles $I^{er}$ en 1649, il devint membre du Conseil d'État qui devait exercer le pouvoir dans la nouvelle République, créa un Parlement unique, dissous en 1665. En 1657, il refusa de prendre le titre de roi, mais accepta l'*Humble Petition and Advice*, qui lui donnait le droit de nommer son successeur. Régime beaucoup plus autoritaire que la monarchie abolie, et qui fit régner sur la vie quotidienne et les arts un moralisme oppressant. Son fils Richard CROMWELL (1626-1712) lui succéda comme lord-protecteur en 1658. Débordé par les rivalités entre l'armée et le Parlement, il abandonna ses fonctions en 1659. La monarchie fut alors restaurée.

DÉMOCRITE (vers 460-deuxième quart du IVᵉ siècle av. J.-C.) : philosophe et mathématicien grec. Disciple de Leucite, il fut le principal représentant de la doctrine des atomes.

ELISABETH Iʳᵉ (1533-1603) : fille de Henri VIII et d'Anne Boleyn. Reine d'Angleterre de 1558 à 1603. Son avènement au trône fut marqué par le rétablissement de l'Église anglicane (Acte d'uniformité, 1559). En Angleterre, le parti catholique se regroupait autour de Marie Stuart. Elisabeth encouragea la révolte protestante écossaise avant d'emprisonner Marie et de la faire exécuter. L'aide apportée aux Pays-Bas provoqua une guerre de dix ans avec l'Espagne. Son règne fut marqué par une expansion maritime (fondation de la Compagnie des Indes, etc.), le développement de l'industrie, la transformation de l'agriculture et l'épanouissement des arts. Le rôle du Parlement s'amenuisa et la reine s'orienta vers un exercice de plus en plus personnel du pouvoir. Elle laissa son trône au fils de Marie Stuart.

ESCHYLE (525-456 ou 455 av. J.-C.) : poète tragique athénien. Il débuta au théâtre en 500. Sa première victoire aux concours de tragédie serait de 484. Des nombreuses pièces qu'il fit représenter il ne nous reste qu'un choix fait par un grammairien de l'époque d'Hadrien. On peut citer *Prométhée enchaîné*, *Les Suppliantes*, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Perses*, l'*Orestie*.

EUCLIDE (IIIᵉ siècle av. J.-C.) : mathématicien grec, qui enseignait à Alexandrie sous le règne de Ptolémée Iᵉʳ. Ses *Éléments* ont été la base de la géométrie jusqu'au XVIIᵉ siècle.

EURIPIDE (480-406 av. J.-C.) : poète tragique athénien. Il connut les sophistes Protagoras et Prodicos. Il débuta au théâtre avec *Les Filles de Pélias* en 455. Sur une centaine de pièces d'Euripide, dix-huit nous sont parvenues dont *Alceste*, *Médée*, *Hippolyte*, *Iphigénie à Aulis*, *Les Bacchantes*, *Andromaque*, *Les Suppliantes*, *Iphigénie en Tauride*.

FOUQUET Jehan (v. 1415-v. 1480) : peintre miniaturiste français. Formé dans les ateliers parisiens, il séjourna en Italie (1445-1448), où il s'intéressa aux théories d'Alberti sur la perspective, et se lia avec Filarete. Il travailla ensuite pour Charles VII, puis fut protégé par Louis XI, qui le nomma « peintre et enlumineur du roi ». Parmi ses œuvres conservées, on peut citer une *Bible moralisée*, un manuscrit des *Grandes chroniques de France* (BNF), le diptyque dit de Melun, un portrait de Charles VII (Paris, musée du Louvre),

un livre d'heures d'Étienne Chevalier, dispersé, dont quelques pages sont au musée de Chantilly, et une au Louvre.

GENGA Gerolamo (1476-1551) : architecte, peintre et scénographe italien. Élève de Luca Signorelli, puis du Pérugin, ami de Raphaël. Il travailla principalement à la cour de la famille della Rovere, à Urbino, où il exerça la fonction d'architecte ducal. Ce titre incluait les activités de scénographe des fêtes et des mariages princiers.

GIOTTO di BONDONE (1266 ?-1337) : peintre, sculpteur et architecte italien. Il travailla à Assise, Padoue (fresques de la chapelle des Scrovegni, dite chapelle de l'Arena, vers 1305-1310), Rome, Florence (fresques de Santa Croce vers 1318-1325), Naples. Il est, comme son maître Cimabue, considéré, depuis Vasari et Dante, comme l'un des grands rénovateurs de l'art italien.

HOLBEIN Hans, dit le Jeune (1497-1543) : peintre allemand. Il travailla à Bâle (*Le Christ mort* 1521, *Portrait d'Érasme* 1523) et à Lucerne. Les luttes religieuses et la Réforme l'obligèrent en 1526 à quitter la Suisse (« Les arts ont froid dans ce pays », écrivait Érasme) pour l'Angleterre où il resta jusqu'à sa mort. De cette période, on peut citer des portraits, *L'Archevêque de Cantorbery* (Paris, musée du Louvre), *Les Ambassadeurs* (Londres, National Gallery), des portraits de Henri VIII et de ses femmes successives, *Jane Seymour* (Vienne), *Anne de Clèves* (Louvre), de *Christine de Danemark* (National Gallery).

JACQUES Ier (1566-1625) : fils de Marie Stuart et de Darnley. Roi d'Écosse sous le nom de Jacques VI, de 1567 à 1625, et roi d'Angleterre de 1603 à 1625. Son avènement au trône réalisa l'union de l'Angleterre et de l'Écosse, union qu'il travailla à consolider. Théoricien de la monarchie de droit divin (*The True Law of Free Monarchie* –1598, et *Basilikan Doron* – 1599).

JONES Inigo (vers 1572-1654) : architecte-scénographe anglais. Mis en apprentissage chez un menuisier, Jones peignit quelques paysages qui lui valurent la protection du comte William de Pembrocke, aux frais duquel il fit un voyage en Italie, en particulier à Venise, où il étudia les maîtres italiens. Il y rencontra le roi du Danemark Christian IV, qui se l'attacha comme architecte et, plus tard, l'emmena en Écosse, où Jones devint l'architecte de la reine Anne et du prince de Galles. Après un nouveau voyage à Venise, il fut nommé en 1618 *surveyor general* et architecte en chef des bâtiments royaux d'Angleterre. Son architecture est inspirée de celles de Palladio et Scamozzi

(façades sud et nord du Saint John's College à Oxford, façade de l'ancienne église Saint Paul à Londres, salle des banquets de Whitehall, villa du comte Philippe de Pembrocke à Wilton, église Saint Paul à Covent Garden, York Stairs, etc.). Pour Jacques Ier, il dessina des projets de divertissements avec machinerie (treize projets nous sont parvenus). Ses études sur l'architecture de la Renaissance italienne et son œuvre bâtie exercèrent une grande influence sur l'art anglais pendant plus de deux siècles. Il contribua beaucoup à introduire la représentation théâtrale *à l'italienne* à la cour d'Angleterre.

JUVARRA Filippo (1678-1736) : architecte et scénographe italien. Il s'installa à Rome en 1703 et y rencontra Carlo Fontana. Grâce à cet apprentissage, il devint représentant du style désigné sous le nom de « baroque tardif ». En 1708, il inventa la scénographie du théâtre de la Chancellerie, pour le cardinal Ottoboni. En 1719-1720, il fit un projet du palais de Mafra pour le roi Jean V du Portugal, et en 1735-1736, les plans du Palais royal à Madrid. À Turin, il fut au service de Victor Amédée II de Savoie, pour qui il construisit cinq églises, quatre résidences royales, quatre palais (église du Carmine 1732-1735, basilique de Superga 1717-1731, palais Madama 1718-1721, etc.) et, pour l'urbanisme, la via del Carmine-corso Valdocco (1716-1728), la via Milano-piazza Emanuele Filiberto. Il est, avec Ferdinando Bibiena, parmi les premiers scénographes à avoir mis en œuvre la perspective *sur l'angle.*

KYD Thomas (1558-1594) : auteur dramatique anglais. À la Merchant Taylors' School, il étudia particulièrement la tragédie latine. Il écrivit d'abord un *Hamlet*, aujourd'hui perdu, et connut le succès avec *Spanish Tragedie*, la comédie *Oracio o Jeronymo*, *Cornelia* (publié en 1594). En 1593, il fut arrêté comme athée, sur ordre du Privy Council. Il ne réussit pas à se disculper, fut mis à l'écart même de sa propre famille et mourut l'année suivante.

LE BRUN Charles (1619-1690) : peintre, décorateur, ornemaniste et théoricien français. Formé auprès de son père sculpteur, il entra dans l'atelier de Simon Vouet. Il se rendit à Rome en 1642. Il travailla avec Le Sueur à l'Hôtel Lambert (1649). Soutenu par Mazarin puis par Colbert, il devint premier peintre du Roi en 1662, puis directeur de la Manufacture des Gobelins et du mobilier royal, fournissant alors des cartons de tapisserie (*Histoire d'Alexandre*, *Histoire du Roi*...). Il fut chargé de la décoration du château de Vaux-le-Vicomte (1658-1661). Pour Versailles, il fit l'escalier des Ambassadeurs (1674-1678), la galerie des Glaces (1678-1684) et le salon de la Guerre (1684-1687). S'appuyant sur l'Académie, puis

sur l'Académie de France à Rome, il chercha à imposer des règles strictes fondées sur l'imitation de l'antique et de Raphaël.

**LOUIS** Louis Nicolas, dit Victor (vers 1731-vers 1811) architecte français. Fils d'un maître maçon, il étudia à l'École royale d'architecture et obtint le Grand Prix de Rome en 1755. À son retour d'Italie, il trouva des protecteurs influents comme le duc de Richelieu ou Philippe d'Orléans, futur Philippe Égalité. Il construisit un aménagement de salle de bal au Vauxhall de Torré en 1770, le Grand Théâtre de Bordeaux entre 1773 et 1780, la préfecture de Besançon, le Théâtre-Français au Palais-Royal (actuelle Comédie-Française) en 1785... Il a été l'un des premiers à réaliser une composition tripartite pour les théâtres (accueil-grand escalier/salle/cage de scène), composition qui a été reprise par la suite, en particulier par Charles Garnier pour l'Opéra, inauguré en 1875.

**MAHELOT** Laurent : « décorateur » français, XVIIe siècle. Il rédigea, entre 1633 et 1634, des notices accompagnées de croquis sur soixante et onze pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne qui sont un témoignage précieux sur le théâtre préclassique. Ce mémoire a été continué par d'autres décorateurs jusqu'en 1686.

**MARLOWE** Christopher (1564-1593) : auteur dramatique anglais. Né la même année que Shakespeare, il étudia à Cambridge, où le théâtre était à l'honneur. Agent politique en même temps qu'homme de théâtre, il mourut à vingt-neuf ans, victime d'un règlement de comptes. Parmi ses pièces conservées, on peut citer *Tamerlan le Grand* (1587), *Édouard II* (1592), *La Tragédie du Dr Faust* (1588), *Le Massacre de Paris*, inspiré de la Saint-Barthélemy.

**MONDORY**, pseudonyme de Guillaume des GILBERTS (1594-1667) : acteur et chef de troupe français. Fils d'une famille aisée, il entra à dix-huit ans dans la troupe de Valleran Le Conte et partit en tournée jusqu'aux Pays-Bas. En 1629, il dirigea une compagnie avec Le Noir, au jeu de paume de l'impasse Berthault, où *Mélite* de Corneille fut créé avec succès. Il interpréta Rotrou, Mairet, Scudéry. Après avoir obtenu la protection de Richelieu, il fonda le Théâtre du Marais en 1634. Il créa avec grand succès les rôles de Jason dans *Médée*, de Clindor dans *L'Illusion comique*, de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille, de Brutus dans *La Mort de César* de Scudéry, ou d'Hérode dans la *Marianne* de Tristan l'Hermite, son dernier rôle. Il dut quitter la scène en 1637, après une crise d'apoplexie, avec une pension du Cardinal. Selon Chappuzeau, il était « l'un des plus habiles comédiens de son temps ».

PALLADIO (PIETRO MONARO Andrea di, dit) : architecte et théoricien italien (1508-1580). Sous la protection de Trissino (qui lui choisit son nom en hommage à la divine sagesse de Pallas Athéna), il fut formé aux sciences et à la pensée humaniste. Lors de ses séjours à Rome (1541, 1547, 1550), il consacra beaucoup de temps à l'étude et aux relevés de l'architecture antique. Il publia ses *Libri dell'Architettura* à Venise en 1570, et assista Barbaro dans l'établissement de la publication du *De Architettura* de Vitruve. Son activité d'architecte se développa dans plusieurs domaines : les fêtes princières, la construction (cf. la basilique de Vicence, ou les villas palladiennes de la Vénétie), et surtout le théâtre.

PATTE Pierre (1723-1814) : architecte et graveur français. Il travailla pour Diderot aux planches de l'*Encyclopédie*, et a laissé un recueil, *Monuments à la gloire de Louis XV*.

PELLEGRINO DA UDINE, connu comme MARTINO DA UDINE, ou PELLEGRINO DA SAN DANIELE (1476-1547) : peintre italien. Élève, selon Vasari, de Giambellino. Il peignit beaucoup dans le Frioul, et à Ferrare (1504-1514).

PERRAULT Claude (1613-1688) : médecin et architecte français, frère de Charles, l'auteur des *Contes*. Médecin, physicien, naturaliste, il fit partie de l'Académie des sciences (1673). Il publia plusieurs traités d'architecture, dont une traduction commentée des *Dix Livres d'architecture* de Vitruve, à la demande de Colbert. En 1665 et 1666, il devint membre de la commission chargée de proposer au roi des projets pour la façade extérieure est de la Cour carrée du Louvre. Son projet fut (ou aurait été) choisi, et la colonnade du Louvre lui est attribuée, même si des doutes subsistent sur une participation de Le Brun* et Le Vau à ce travail. De 1667 à 1671, il éleva l'Observatoire de Paris.

PERUZZI Baldassare (1481-1536) : peintre, architecte et scénographe italien. Il reçut sa formation à Sienne, vraisemblablement sous l'influence de Pinturicchio. À Rome, protégé par Agostino Chigi, il travailla pour Saint-Pierre, pour les fêtes pontificales et participa activement aux fouilles archéologiques très en vogue à cette époque. Il s'intéressa particulièrement aux vestiges des théâtres. Après un retour à Sienne, avec la charge d'architecte de la République, il fut rappelé à Rome en 1531, par le pape Clément VII, qui le nomma architecte de Saint-Pierre.

PLAUTE (254-184 av. J.-C.) : auteur comique latin.

PRIMATICCIO Francesco, dit LE PRIMATICE (1504-1570) : peintre et décorateur italien. Formé par Jules Romain, avec qui il collabora au palais du Té à Mantoue, il fut appelé en France par François I[er]. Il travailla en particulier pour le château de Fontainebleau, et en assuma la direction des travaux. Il était également chargé des décors pour les fêtes royales. En 1559, il fut nommé intendant des bâtiments royaux par François II.

SCAMOZZI Vicenzo (1552-1616) : l'un des derniers grands architectes humanistes. Il continua l'œuvre de Palladio et Sansovino. On lui doit l'église San Gaetano à Padoue, le palais Contarini à Venise (1619), les nouvelles procuraties qui achevaient la place Saint-Marc à Venise, des villas en Vénétie, l'achèvement du Théâtre olympique de Vicence, et le théâtre de Sabbioneta (1588-1589). En 1615 il publia *Idea dell' architettura universale.*

SÉNÈQUE, en latin LUCIUS ANNAEUS SENECA (4-65) : homme politique, écrivain et philosophe romain. Il étudia la philosophie stoïcienne à Rome. Il fut avocat, questeur puis précepteur de Néron, qui l'impliqua dans la conjuration de Pison et lui ordonna le suicide. Son œuvre comporte des tragédies (*Médée, Les Troyennes, Phèdre, Agamemnon*...), des traités de philosophie et un ouvrage scientifique (*Quaestiones naturales*).

SERLIO Sebastiano (1475-1554) : architecte, sculpteur et théoricien italien. Il fut appelé en France en 1540 par François I[er], et poursuivit la parution de son traité d'architecture, avec le *Second livre de perspective*, qui contient dix pages consacrées au théâtre. Inspirée de Vitruve en particulier, l'œuvre de Serlio marque une étape importante dans l'élaboration progressive du théâtre dit *à l'italienne.*

SERVANDONI Giovanni Niccolo (1695-1766) : architecte, peintre et scénographe français d'origine italienne. Élève de Giovanni Pannini à Rome. Avec ses élèves et continuateurs – Charles de Wailly ou Jean-Louis Desprez –, il représente un des derniers exemples des architectes-peintres-scénographes-machinistes. Il diffusa en France le procédé du décor à vue sur l'angle. En 1730, à la suite du succès de *Phaëton* de Lully, il entra à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il obtint la concession de la salle des Machines aux Tuileries (1738-1757). On lui doit également la façade de l'église Saint-Sulpice à Paris.

SOPHOCLE (496-406 av. J.-C.) : poètre tragique athénien. Il a composé 123 tragédies, dont deux sur trois ont remporté le premier

prix. Sophocle se distingua d'abord dans un chœur d'éphèbes célébrant la victoire de Salamine. Il dansait et jouait de la cithare en public. Il joua un rôle important dans la vie publique. Seules sept de ses tragédies nous sont parvenues : *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Ajax*, *Électre*, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*.

SOUFFLOT Germain (1713-1780) : architecte français. Il séjourna à Rome de 1735 à 1737, puis travailla à Lyon, avant de repartir pour l'Italie, avec Cochin. À son retour, il obtint beaucoup de commandes officielles, dont l'église Sainte-Geneviève (1756-1790), actuel Panthéon, et l'opéra de la Salle des Machines (1764). Il exerça une grande influence sur le mouvement néoclassique.

TÉRENCE (190-159 av. J.-C.) : jeune esclave africain, il fut recueilli et affranchi par le sénateur Terentius Lucanus, qui lui donna une éducation libérale. Il a laissé six comédies, jouées entre 166 et 160 : *L'Andrienne*, *L'Hécyre ou La Belle-Mère*, *Heautontimoroumenos*, *L'Eunuque*, *Phormion* et *Les Adelphes*.

THEPSIS (VI^e s. av. J.-C.) : le plus ancien des poètes tragiques grecs. Il aurait été le premier à ajouter aux chants du chœur un prologue et des passages récités par un acteur. Il aurait été acteur-auteur itinérant, donnant ses tragédies de bourg en bourg et se serait déplacé avec son chariot, devenu dans le langage courant contemporain une métaphore de la roulotte des comédiens ambulants et de leur condition. Le chariot de Thepsis était aussi la *skénè* originelle, sorte d'autel portatif servant à honorer les dieux lors des fêtes dionysiaques où intervenait Thepsis.

TORELLI Giacomo (1608-1678) : architecte et scénographe italien. Architecte renommé, il fut chargé de la construction du Teatro Novissimo à Venise en 1641. Il y fit les décors pour l'inauguration avec la *Finta pazza* (1641) puis *Bellerofonte* (16422) et *Venere gelosa* (1643). Il fut recommandé à la reine-mère Anne d'Autriche par le duc de Parme, et entra alors au service de Louis XIV. Il donna une autre version de la *Finta pazza* en 1645, puis l'*Orfeo* au Petit-Bourbon en 1647. Une partie des décors de l'Orfeo fut réemployée pour l'*Andromède* de Corneille en 1650. Il participa aux aménagements, spectacles et machines inventés pour les fêtes royales et son talent et son habileté lui valurent le surnom de *stregone* (le grand sorcier). Sa participation aux fêtes donnée par Fouquet à Vaux-le-Vicomte en 1661 entraîna sans doute sa disgrâce. Il repartit en Italie, à Fano, retrouva la gloire et les succès, et construisit le Teatro della Fortuna en 1677.

VASARI Giorgio (1511-1574) : peintre, architecte et écrivain italien. On lui doit en particulier un livre d'histoire de l'art, publié en 1550, *Le Vite de più eccelenti pittori, scultori e architettori italiani.* Vasari y développe largement une des idées fortes du Rinascimento, selon laquelle l'art du Moyen Âge est le produit des siècles obscurs qui séparent le classicisme antique de la Renaissance. L'idée a fait long feu.

VIGARANI Carlo (1623-1713) : fils aîné de Gaspare Vigarani, architecte et scénographe italien. Arrivé à Paris avec son père, il y resta, construisit des théâtres provisoires à la cour (Saint-Germain 1666 et 1670, Versailles 1668), collabora avec Molière (*La Princesse d'Élide* 1664, *Georges Dandin* 1668, *Le Malade imaginaire* 1674), Lully (*Les Fêtes de l'amour et de Bacchus* à Versailles 1668, *Alceste* 1674, Athys 1676) et Racine (*Iphigénie*). Après 1680, il resta au service du roi, mais il fut dépassé par les succès de Bérain.

VIGARANI Gaspare (1588-1663) : architecte et scénographe italien. Très apprécié en Italie pour l'ingéniosité de ses décors et machineries inventées pour les grandes fêtes princières à Modène et à la cour d'Este, il fut appelé à Paris en 1659 par Mazarin, qui le préféra à Torelli pour l'aménagement de la Salle des machines des Tuileries. Il repartit en Italie en 1662, déçu par l'hostilité que lui témoignaient les artistes français et par le faible succès de sa scénographie pour *Ercole amante* de Cavalli, ballets de Lully, pour l'inauguration de la Salle des machines en 1662.

VITRUVE (Marcellus Vitruvius Pollio) : architecte romain (Ier siècle av. J.-C.). Ingénieur militaire sous César et auteur de la basilique de Fanum. Il écrivit un traité, *De Architectura*, dédié à Auguste, dans lequel il codifiait pour l'architecture romaine les héritages grecs et hellénistiques : proportions, description des modénatures, ordres, etc. Ce traité, référence théorique incontestée de l'architecture romaine, a été abondamment utilisé et interprété par la suite, en particulier par les architectes de la Renaissance italienne.

# Bibliographie sommaire

▶ ***Ouvrages généraux***

*Architecture, méthode et vocabulaire*, PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, 2 tomes, ministère des Affaires culturelles, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Paris, Imprimerie nationale, 1972.

*The Developpement of the Theatre, a Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*, Allardyce NICOLL, Londres, Harrap & Co Ltd, 1927.

*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel CORVIN, Paris, Bordas, 1991 ; réédition 1997.

*Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Rome, Unione editoriale, 1955 ; aggiornamento 1965.

*Histoire générale illustrée du théâtre*, Lucien DUBECH, 5 tomes, Paris, Librairie de France, 1931-1934.

*Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy DUMUR, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965.

*Histoire du théâtre dessinée*, avant-propos de Jean Dasté, André DEGAINE, Paris, Nizet, 1995.

*Introduction à l'analyse de* l'image, Martine JOLY, Paris, Nathan-Université, coll. « 128 », 1993.

*Le Théâtre en France*, t. 1 : *Du Moyen Âge à 1789*, t. 2 : *De la Révolution à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de JOMARON, Paris, Armand Colin, 1987-1992.

*Theatre and Playhouse, an Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*, Richard & Helen LEACROFT, Londres et New York, Methuen, 1984.

*Traité de scénographie*, Pierre SONREL, Paris, Librairie théâtrale, 1984.

*Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, GROUPE MU, Paris, Seuil, 1992.

▶ ***Théâtre grec, théâtre romain***

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

BALDRY Harold C., *Le Théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspéro, 1975 ; réédition Paris, Press Pocket/Agora, 1985.

BIEBER Margarete, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, New Jersey, 1961.

DARAKI Maria, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Arthaud, 1985 ; réédition Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994.

FRONTISPI-DUCROUX Françoise, *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherche », 1995.

GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; réédition Paris, Hachette-littérature, coll. « Pluriel », 1998.

MARTIN Roland, *Architecture grecque*, Paris, Electa/Gallimard, coll. « Histoire de l'architecture », 1993.

VITRUVE, *Les Dix livres d'architecture, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, à Paris, 1673 ; réédition avec préface d'Antoine Picon, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995.

WARD PERKINS John B., *Architecture romaine*, Paris, Electa/Gallimard, coll. « Histoire de l'architecture », 1994.

▶ ***Théâtre médiéval***

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970.

CHAMBERS E. K., *The Medieval Stage*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1903.

COHEN Gustave, *Le Théâtre en France au Moyen Âge*, t. 1 : *Le Théâtre religieux*, t. 2 : *Le Théâtre profane*, Paris, Éditions Rieder, 1931.

COHEN Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1951.

HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre l'architecture et la liturgie à l'époque carolingienne*, Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, VI[e] section, Paris, SEVPEN, 1963.

HEITZ Carol, *L'Architecture religieuse carolingienne/Les Formes et leurs Fonctions*, Paris, Picard, ouvrage publié avec le concours du CNRS, 1980.

KONIGSON Elie, *La Représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Le Chœur des Muses, Paris, CNRS, 1969.

KONIGSON Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, Le Chœur des Muses, Paris, CNRS, 1975.

PANOFSKY Erwin, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992 ; édition originale en anglais, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, 1971.

REY-FLAUD Henry, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973.

ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde, Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1993.

*Le Théâtre au Moyen Âge*, Actes du deuxième colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Alençon 11-14 juillet 1977, ouvrage publié sous la direction de Gari R. Muller, Montréal, L'aurore/Univers, 1981.

▶ ***Théâtre à l'italienne***

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, Florence, manuscrit, imprimé en 1540 ; édition critique du texte italien, Florence, Luigi Mallé editore, 1950 ; pour l'édition française : préface, traduction et notes par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992.

BANU Georges, *Le Rouge et Or, une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion, 1989.

BEAUVERT Thierry, PAROUTY Michel, *Les Temples de l'opéra*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes » n° 77, 1990.

COMAR Philippe, *La Perspective en jeu. Les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes » n° 138, 1992.

DECROISETTE Françoise, PLAISANCE Michel, *Les Fêtes urbaines en Italie à l'époque de la Renaissance, Vérone, Florence, Sienne, Naples*, Paris, Klincksieck, 1994.

DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

KERNODLE George, *From Art to Theater, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1944, 1970.

LECLERC Hélène, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, Droz, 1946.

LECLERC Hélène, *Venise baroque et l'opéra*, Paris, Armand Colin, 1987.

MANCINI Franco, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique, et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballange, Paris, Éditions de minuit, 1975.

PANOFSKY Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1990.

SABBATTINI Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ravenne, 1638 ; réédition en traduction française de Maria et Renée Canavaggia et Louis Jouvet, introduction de Louis Jouvet, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942.

WHITE John, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biro, 1992 ; première publication en anglais : *The Birth and Rebirth of Pictural Space*, Londres, Faber and Faber, 1957.

*Le Lieu théâtral à la Renaissance*, actes du colloque de Royaumont, 22-27 mars 1963, études réunies et présentées par Jean Jacquot, avec la collaboration d'Élie Konigson et Marcel Oddon, Paris, Éditions du CNRS, 1964.

*Illusion et pratique du théâtre, propositions pour une lecture scénique des intermèdes florentins à l'Opéra – comique vénitien*, catalogue de l'exposition présentée au musée de l'Opéra de Paris, au musée Calvet à Avignon..., Paris, Direction des Musées de France, 1976. Exposition organisée par l'Institut de Lettres, Musique et Théâtre de la Fondation Giorgio Cini de Venise, catalogue rédigé par Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo.

▶ ***Théâtre élisabéthain***

BENTLEY G. E., *The Jacobean and Caroline Stage*, 7 vol., Oxford, 1941-1968.

CHAMBERS E. K., *The Elizabethan Stage*, 4 vol., Oxford, 1923.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs » n° 15, 1995.

GURR Andrew, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

LAROQUE François, *Shakespeare comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes » n° 126, 1991.

NICOLL Allardyce, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, Londres, Harap, 1938 ; réédition New York, Benjamin Blom, Inc., 1963.

YATES Frances A., *Les Dernières Pièces de Shakespeare. Une approche nouvelle*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Pouilloux, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 1993 ; première publication en anglais : *Shakespeare's Last Plays : a New Approach*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ldt, 1975.

YATES Frances A., *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975 ; première publication en anglais : *The Art of Memory*, 1966.

Adresse pour la documentation : *Shakespeare's Globe Exhibition*, (Musée du Globe), PO Box 70, Southwark, London SE1 9EN, Grande-Bretagne.

► *Théâtre français du XVIIe siècle*

AUBIGNAC (abbé d'), *La Pratique du Théâtre / Ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poëmes Dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Représentations*, à Paris, chez Antoine de Sommainville, 1657.

CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre françois divisé en trois livres où il est traité / I. De l'usage de la comédie / II. Des auteurs qui soutiennent le théâtre / III. De la conduite des comédiens*, Lyon, chez Michel Mayer, 1674.

DELMAS Christian, *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.

FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981.

FORESTIER Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques. Éléments de rhétorique et de poétique du XVIIe siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 » n° 31, 1993.

LANCASTER Henry, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Paris, Édouard Champion, 1920.

MAHELOT, voir LANCASTER et PASQUIER.

MARIN Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

PASQUIER Pierre, *La Mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle, Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.

PASQUIER Pierre, *Le Mémoire de Mahelot et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, à paraître.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1951.

SIGURET Françoise, *L'Œil surpris, perception et représentation dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.

► *Les avatars du théâtre à l'italienne*


APPIA Adolf, voir BABLET-HAHN.

BABLET Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.

BABLET Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.

BABLET Denis, *La Mise en scène contemporaine (1887-1914)*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1968.

BABLET-HAHN Marie L., *Appia, œuvres complètes*, trois tomes, L'Âge d'homme, Société suisse de Théâtre, 1983, 1986, 1988.

CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieuter, 1943.

CRAIG Edward Gordon, *Le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964.

GARNIER Charles, *Le Théâtre*, Paris, Hachette, 1871 ; réédition Arles, Actes Sud, 1990.

GARNIER Charles, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher & Cie, 1878.

FRANZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRANZ Pierre, SAJOUS D'ORIA Michèle, *Le Siècle des théâtres. Salles et scène en France 1748-1807*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999.

JOIN-DIÉTERLE Catherine, *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Paris, Picard, 1988.

PATTE Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale ou De l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique*, par M. Patte, architecte de S.A.S. Mgr. le Prince Palatin, Duc régnant de Deux-Ponts, à Paris, chez Moutard, 1782.

RABREAU Daniel, *Le Théâtre et l'Embellissement des villes de France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris-IV, 1978.

ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1988.

UBERSFELD Anne, *Le Roman d'Hernani*, iconographie réunie et commentée par Noëlle Guibert, Paris, Comédie-Française/Mercure de France, 1985.

*L'Arte del settecento emiliano, architettura, senografia, pittura di paesaggio*, catalogo critico della X biennale d'Arte antica, Bologna, Museo Civico, 8 settembre-25 novembre 1979, a cura di Anna Maria Matteuci, Deanna Lenzi, Wanda Bergamini, Gian Carlo Cavalli, Renzo Grandi, Anna Ottani Cavina, Eugenio Riccòmini, edizioni Alfa, Bologne, 1980.

# المحتويات



رقم الإيداع ٢٠٢٨٣/٢٠٠٦
I.S.B.N.
977-437-058-9
مطابع المجلس الأعلى للآثار





